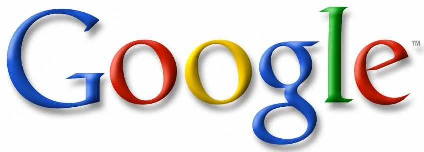
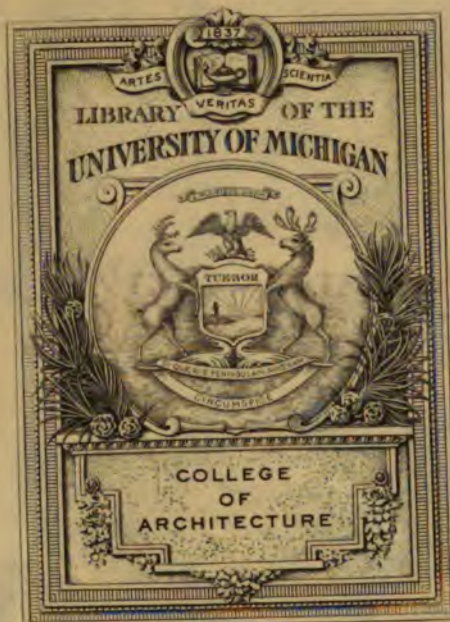


HET HOUTSNIJWERK IN NEDERLAND





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

HET HOUTSNIJWERK IN NEDERLAND

KAMPEN — Oude Raadzaal (blz. 141) Schepengestoelte (detail)

HET HOUTSNIJWERK

IN NEDERLAND

tijdens de Gothiek en de Renaissance

DOOR

D. BIERENS DE HAAN

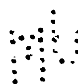
MET EEN VOORWOORD VAN Dr. JAN KALF

MET 210 AFBEELDINGEN OP 155 PLATEN





'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1921



INHOUD.

I. GOTHIEK.

Bladz.

Hoofdstuk I.

ALGEMEEN OVERZICHT.

§ 1. Het hout als materiaal 3
§ 2. De stand der oudheden en hun geschiedkundige bronnen 5
§ 3. De verdeeling van het werk over de ambachten. 6
§ 4. De kerk en de ambachtsman . . . 10
§ 5. De plaats van het houtwerk in de kerkelijke kunst. 12
§ 6. Vergelijking met de buitenlandsche beeldsnijkunst. 14

Hoofdstuk II.

DE NOORD-NEDERLANDSCHE BEELDSNIJKUNST.

§ 7. De Neder-Rijnsche en de Zuid-Nederlandsche scholen 16
§ 8. De specifiek Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst 17

Hoofdstuk III.

HET KISTENMAKERSWERK.

§ 9. Het ontstaan van het paneel . . . 20
§ 10. Het regelwerk 22
§ 11. De strijd tusschen de kistenmakers en de beeldsnijders 23

Hoofdstuk IV.

HET HOUT IN DE KERKELIJKE BOUWKUNDE.

§ 12. De heterogene constructiewijze . . . 25
§ 13. De ton- en kruisgewelven. (Pl. 1) . 26
§ 14. De ster- en netgewelven (Pl. 2) . . 27
§ 15. Het dwarsbeukige kerktype 28
§ 16. De decoratie der gewelven (Pl. 2—3) 29
§ 17. De torens 32
§ 18. De deuren. (Pl. 5—6) 33

Hoofdstuk V.

HET HOUTWERK IN CEREMONIEELEN DIENST.

§ 19. Het altaar en de doopvont (Pl. 7) . 36
§ 20. Het gebruik der gestoelten. Pl. 8—9) 41
§ 21. De bisschopszetel. (Pl. 9—10) . . . 43
§ 22. Een gravure van den Meester van Zwolle. (Pl. 11) 43
§ 23. De koorbanken in de O. L. V. kerk te Breda. (Pl. 12—13. 44
§ 24. De koorbanken in de St. Martinikerk te Bolsward. (Pl. 14—36) 44
§ 25. De koorbanken in de St. Maartenskerk te Zalt-Bommel. (Pl. 27—42) . . . 68
§ 26. De koorbanken in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch (Pl. 43—48). . . 49
§ 27. De koorbanken in de St. Bavokerk te Haarlem. (Pl. 49—51) 51
§ 28. De koorbanken in de Oude Kerk te Amsterdam. (Pl. 52—55) 53
§ 29. Vergelijking van onze koorbanken met die van het buitenland 54
§ 30. De gestoelten van de St. Bavokerk te Haarlem. (Pl. 56—57). 55

Hoofdstuk VI.

DE KOOR- EN KAPELAFSLUITINGEN.

§ 31. De beteekenis van de koorafsluiting . 59
§ 32. Een tweetal schilderstukken. (Pl. 58). 60
§ 33. De koorafsluitingen in de St. Pieterskerk te Leiden, de Oude Kerk te Naaldwijk, de St. Jacobskerk te Utrecht en de Hervormde Kerk te Weesp. (Pl. 59) 61
§ 34. Het houten okaal in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch en de koorafsluiting in de St. Bavokerk te Haarlem (Pl. 60—61). 63
§ 35 Het Helvoirtsche zangkoor. (Pl. 62) . 66

Hoofdstuk VII.

DE KANSELS.

§ 36. Het onstaan van den kansel . . . 69
§ 37. Twee kansels te Haarlem (Pl. 61) . 70
§ 38. De kansels van Uden en de St. Pieterskerk te Leiden. (Pl. 63—64) . . . 71

Hoofdstuk VIII.

DE ORGELS.

§ 39. De oudste orgels 73
§ 40. Het orgel in de R. K. Kerk te Jutfaas (Pl. 65—66). 74
§ 41. Het orgel afkomstig uit de St. Vituskerk te Naarden. (Pl. 67) 75
§ 42. Het orgel afkomstig uit Harenkarspel (Pl. 68) 76
§ 43. Orgels te Alkmaar, Rhenen en Haarlem 78

Hoofdstuk IX.

DE KISTEN.

§ 44. De bewaarplaatsen voor altaargereedschappen, kleederen en akten. (Pl. 69—70. 80
§ 45. De stadskist 81

Hoofdstuk X.

HET HOUT IN DE BURGERLIJKE BOUWKUNDE.

§ 46. De heteorgene constructiewijze. (Pl. 71) 83
§ 47. De uitrusting van het officiëele gebouw (Pl. 70, 72—74) 83

Hoofdstuk XI.

DE UITRUSTING VAN HET WOONHUIS.

§ 48. Het huiselijk meubilair. (Pl. 75) . . 87

II. RENAISSANCE.

Bladz.

Hoofdstuk XII.

§ 49. De Noord-Italiaansche Renaissance . 93
§ 50. De Renaissance en de Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst 94
§ 51. De herleving van de plaatsnijkunst. 95
§ 52. De herleving van de houtplastiek . 96
§ 53. De herleving van de reliefsnijkunst. 98
§ 54. De herleving van de ornamentiek . 99
§ 55. De herleving van de klein-architectuur 100
§ 56. De chronologische indeeling der renaissancewerken 104

Hoofdstuk XIII.

VERVLOEIING VAN DE GOTHIEK MET DEN RENAISSANCESTIJL.

§ 57. Inleiding 105
§ 58. Een hekwerk van den Dom te Utrecht 105
§ 59. Koorafsluitingen te Naarden, Haarlem en Monnikendam. (Pl. 76—86) 109
§ 60. Eenige fragmenten 113

Hoofdstuk XIV.

WERKEN VAN UIT HET ZUIDEN GEKOMEN BEELDSNIJDERS.

§ 61. Inleiding 115
§ 62. De koorafsluiting van de St. Jacobskerk te Utrecht. (Pl. 87) 115
§ 63. De koorafsluiting van de Westerkerk te Enkhuizen. (Pl. 88—93) . . . 117
§ 64. De koorbanken in de Groote Kerk te Dordrecht. (Pl. 94—103) . . . 119
§ 65. Een wapenbord in de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage en een schouw in het museum „Oud Dordrecht" (Pl. 104—105) 126

Hoofdstuk XV.

DE EERSTE RENAISSANCEWERKEN DER INHEEMSCHE BEELDSNIJDERS.

§ 66. Inleiding 128
§ 67. De koorafsluiting en de kansel in de Ned. Herv. Kerk te Abcoude. (Pl. 106—III) 128
§ 68. Eenige kerkelijke en burgerlijke beeldsnijwerken. (Pl. 112—117) . . . 130

Bladz.

Hoofdstuk XVI.

DE INVLOED DER ZUID-NEDERLANDSCHE KUNST.

§ 69. Inleiding 134
§ 70. De kansels in de Oude Kerk te Delft, de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage en de St. Gomaruskerk te Enkhuizen en een kapelafsluiting in de Groote Kerk te Gouda. (Pl. 11S—121) 135
§ 71. De kansel en de koorafsluiting in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch (Pl. 122—129). 137
§ 72. De oude raadzaal van Kampen. (Pl. 130—136) 140

Hoofdstuk XVII.

WERKEN MET CARTOUCHEORNAMENT.

§ 73. Inleiding 143
§ 74. Het oksaal te Oosterend. (Pl. 137-138) 145
§ 75. Eenige werken met cartoucheornament. (Pl. 139—144) 146
§ 76. Het koorhek en een omlijsting in de St. Michaëlskerk te Zwolle. (Pl. 145) 147
§ 77. De monumentale deur in het stadhuis te Bolsward. (Pl. 146) 149
§ 78. Werken zonder cartoucheornament (Pl. 147). 150

Hoofdstuk XVIII.

DE MEUBELKUNST.

§ 79. Het ontstaan van den Hollandschen Renaissancestijl.. (Pl. 148) 151
§ 80. De gebeeldhouwde kast. 154

Hoofdstuk XIX.

DE KUNST IN DE KERK.

§ 81. De beeldsnijkunst 156
§ 82. Het kerkelijk interieur. (Pl. 149-155) 157

Hoofdstuk XX.

ARCHIVALIA.

§ 83. De Renaissance te Utrecht . . . 160
§ 84. De Renaissance te Kampen en Nijmegen. 163
§ 85 De Renaissance te Dordrecht . . . 165

Register van persoons- en plaatsnamen. 169
Lijst van vak- en kunsttermen 174
Lijst van aangehaalde geschriften. 178
Lijst der platen. 181

VOORWOORD.

Twintig jaar geleden, toen ik den leeftijd had, en den daarbij passenden moed, van den schrijver van dit boek, heb ik het voornemen gehad een geschiedenis van het Nederlandsche meubel te schrijven. Mijn overgang van het Rijksmuseum naar den dienst der monumenten maakte de uitvoering onmogelijk van een plan, waarvan al wel gebleken was, dat het jaren zou vorderen. Sedert gaf Vogelsang den catalogus der meubelen in het Rijksmuseum en schreef zijn „Holländische Möbel im Niederländischen Museum", waarmêe vooreerst, voor het losse meubel althans, genoeg scheen gedaan.

Maar het is een weinig-omlijnd begrip: „het meubel", nauw verbonden als het is, zoowel in wezen als in verschijning, aan de architectuur. In de beweegbaarheid, waarop de naam duidt, kan men een wezelijk criterium toch niet erkennen, wanneer het erop aankomt de grens tusschen meubel en bouwkunst af te bakenen: dingen, zoo vast aan hun plaats gebonden en ook practisch zoo weinig verplaatsbaar als een altaar, een kerkorgel of een choorgestoelte, behooren toch ontwijfelbaar tot het gemeubelte. En juist deze meest monumentale verwezenlijkingen van het meubelbegrip moesten uiteraard grootendeels ontbreken in de boeken van Vogelsang, gewijd als die zijn aan de bestanddeelen van een museum-verzameling, in hoofdzaak aan gemakkelijk verplaatsbare voorwerpen dus.

Ruim gezien zijn meubelen de dingen, die de werken der bouwkunst geschikt maken voor het gebruik, de bindende schakels tusschen het bouwwerk en zijn gebruiker. Een hoofdstuk nu uit de geschiedenis van het meubel in dezen ruimen zin van het woord heeft de schrijver van dit boek willen geven, en omdat hij zich daarbij beperken wilde tot het houten meubel, heeft hij van „houtsnijwerk" gesproken.

Van het begin der vijftiende tot ongeveer het midden der zeventiende eeuw heeft de schrijver het Nederlandsche „houtsnijwerk" in zijn ontwikkeling willen volgen, en dit is een onderneming, waarvan juist mij, omdat het onderwerp mijzelf indertijd had aangelokt, al het aantekkelijke, maar ook alle bezwaar, geheel bekend zijn.

Voor den schrijver, die de bezwaren misschien wel eens wat onderschatte, heeft de aantrekkelijke kant gelukkig den doorslag gegeven. Hij heeft door het heele land devote pelgrimstochten gedaan naar de eerwaardige oude kunststukken van houtbewerking, die — op hun plaats en in hun eigen omgeving — hem als een waren geloovige in hun geheimen hebben ingewijd. Zoo kan hij spreken van hen, in eerbiedige gemeenzaamheid, als van oudere vrienden.

En zoo heeft deze jonge man, die aan de vakgeleerdheid maar weinig deed en van de literatuur wel het een en ander ongebruikt liet, een boek kunnen schrijven, dat leesbaar is en nieuws vertelt.

Wat Lethaby eens van de gothische kathedralen gezegd heeft: „The old builders worked wonder into them; they had the abbility which children have to call up enchantment" — het kan ook van de oude meubelen worden gezegd, die de kerken en de huizen levend maken. Het laat zich in woorden niet zeggen, dit wonder, maar wie tot de oude werken gaat met het besef, dat zij dit wonder bergen, zal toch meer van hun wezen verstaan, dan wie met alleen geleerdheid tot ze nadert. Het schijnt mij de deugd van dit boek, dat de houding van den schrijver er een is van verwondering en bewondering. Verwondering, die hem vragen doet stellen, bewondering, die hem de liefde geeft, waarmee alleen zulke vragen zijn op te lossen.

De vragen zijn door den schrijver goed gesteld, zooals blijkt waar hij het allereerst wil onderzoeken wie de makers waren van de wonderlijke werken. Hij vindt dan in den aanvang drie categorieën, en tot het eind zal blijken van welke beteekenis dit bleef voor de ontwikkeling.

Hij vraagt ook telkens naar het hoe en het waarom der vormen, en hij schrijft dan zoo goede constructieve ontledingen als die van de Helvoortsche jubé of den preekstoel uit de Leidsche St. Pieter; hij ontdekt een belangrijke verandering in de functie van het ornament, als hij de paneelversieringen beschouwt; hij geeft zich rekenschap van de geestelijke beteekenis der versieringen, en wint daar gevolgtrekkingen uit voor veranderingen in den tijdgeest.

Kort en nauwkeurig en daarom goed, hoewel hij de taal niet altijd makkelijk hanteert, zijn zijn beschrijvingen — van de Haarlemsche choorbanken b.v., het choorhek in Enkhuizen en het gestoelte in Dordrecht.

Dit zijn zooveel deugden van wie goed kijkt, en als vanzelf vindt hij dan ook, al kijkende om te beschrijven, een groepeering, die het hem mogelijk maakt in de veelvuldige verschijnselen van onze vroeg-renaissance de orde te stichten van een beperkt getal van richtingen.

Moet ik zeggen, dat hij zich wel eens vergist, dat monumenten en documenten hem wel eens ontgaan zijn? Voor den vakman is het niet noodig, voor den niet-deskundigen lezer geeft het boek zóó veel te leeren en te genieten, dat de fouten niet werken als tekortkomeningen.

Het boek bewerkt voor het eerst een over het heele land verspreide stof en het brengt die onder het gemakkelijke bereik van ieders hand door de overvloedige illustratie. Zelfs zonder tekst zouden deze afbeeldingen groote waarde hebben als overzichtelijk beeld van twee en een halve eeuw Nederlandsche schrijnwerkers- en beeldsnijderskunst. Dat monumenten als de Bolswardsche choorbanken, aesthetisch niet van den eersten rang, er zoo ruimschoots in vertegenwoordigd zijn, zal vooral den vreemdeling verheugen, omdat juist daarin het landseigene zoo sterk tot uitdrukking komt — het landseigene, dat hier, op weinige uitzonderingen na, toch altijd iets gewestelijks heeft.

Toen het boek gedrukt zou worden, moest de schrijver naar China vertrekken. Zoo heeft hij niet zelf de laatste hand kunnen leggen aan het toilet van zijn werk, maar dit moeten overlaten aan zijn vader. Ik vertrouw, dat voor diens goede zorgen de lezer dankbaar zal zijn, aan wien hiermêe dit boek moge worden overgedragen.

Jan Kalf.

den Haag 22 Juni 1921.

I

GOTHIEK

HOOFDSTUK I.

ALGEMEEN OVERZICHT.

§ 1. Het hout als materiaal.

Voor de Nederlandsche kunst der 15de en 16de eeuw zijn de beeldsnijder en de timmerman van bijzondere beteekenis geweest, daar in hun werk een eigen karakter krachtiger naar voren treedt dan in de andere kunsten. Een grondige kennis van de toepassing van hun materiaal moest hiervan de grondslag zijn en dit is te verklaren door de voorname plaats, welke het hout in de nijverheid van den beginne af had ingenomen.

Voornamelijk geldt dit voor het vroegere Holland, dat eertijds een boschrijke streek was, waar geen natuursteen werd aangetroffen, een omstandigheid waarom er meer dan in andere landen het hout voor de nijverheid werd aangewend. En wat werd al niet van deze bouwstof vervaardigd! De eerste huizen en kerken waren evenals hun inrichting van hout. Door de toenemende beschaving en de daarmede gepaard gaande behoefte aan werken als schepen, molens, bruggen, moest de timmerkunst hier te lande tot groote ontwikkeling geraken.

De hooge eischen, waaraan het materiaal van het fijnere houtwerk moet voldoen, schiepen hier een kundigen houthandel en zagersbedrijf reeds in de 15de eeuw. Men bedenke eens, dat de gebogen vorm van het ribhout, waarvan de gewelven van kerken en de rompen van zeeschepen zijn vervaardigd, niet kunstmatig verkregen mag worden, doch met den natuurlijken groei in overeenstemming moet zijn. Bij het sorteeren van de te zagen stammen moet dus behalve op de boomsoort, de kwaliteit en de dikte ook op den vorm gelet worden.

Het fijnere houtwerk werd uitsluitend vervaardigd van eikenhout. Al vroeg wist men het eikenhout, waar Holland eertijds zoo rijk aan was, uitstekend te bewerken. Nadat de eikenstammen langen tijd in het water hadden gelegen (het z. g. „wateren"), werden zij gezaagd en de planken gedroogd.

De van eikenhout vervaardigde voorwerpen werden met was ingewreven of eenvoudig blank gelaten. Door zijn wijde nerf laat het eikenhout zich slecht politoeren.

De z. g. vlammen, welke gevormd worden door jaarringen en mergstralen, verbonden door harsgangen, zijn bij het eikenhout zeer duidelijk zichtbaar en geven aan het aldus behandelde hout een karakteristieke teekening. Na vele jaren werd de kleur donkerder tot zwartbruin toe. Toch bleef in de oppervlakte van aldus bewerkt hout de nerf spreken en werd de kleur nooit zoo doodsch als bij nieuw donker gebeitst eikenhout het geval is.

Het hout had als bouwstof slechts één mededinger: de steen, welke in onze natuur niet wordt aangetroffen en aanvankelijk alleen werd ingevoerd om de vreemde bouwwijzen te kunnen toepassen.

Door zijn groote druk- en trekvastheid biedt het hout groote voordeelen boven de steen. Toch laat het zich door zijn zachtheid gemakkelijker bewerken en sculpteeren. Het onderscheidt zich door zijn taaie vezelachtigheid, waardoor het hout vergaard en gespijkerd kan worden, ten zeerste van de harde en soms brooze steen.

De grondslag van den houtbouw is een geraamte van balken, waarvan de zijden door planken worden gedicht. Deze staafconstructie is in haar wezen veel ingewikkelder dan de steenbouw, welke op het opeenstapelen en metselen van steenen berust. Slechts bij het maken van grootere gebouwen, zooals de Gothische kerken, kon het bouwbeginsel van de steen zich rijk ontwikkelen. Maar voor kleine huizen lijkt het hout als bouwstof wel zoo eigenaardig. Noorwegen, Zwitserland en Zuid-Duitschland kunnen zich op een nationale houtarchitectuur beroemen. Mogelijkerwijze heeft men hier te lande reeds vroeg een dergelijken houtbouw gekend, doch bij gebrek aan gegevens laat zich hieromtrent niets gissen en kunnen wij alleen wijzen naar de Zaanstreek, welke in de 17e eeuw een aparte bouwwijze had, waarvan de oorsprong waarschijnlijk ouder is.

Door het gebruik van hout voor de kerkelijke architectuur en kleinarchitectuur onderscheidde Nederland, zooals wij hopen te zullen aantoonen, zich tijdens het Laat-Gothische tijdvak van de naburige landen. Ook in Engeland heeft het kerkelijk timmerwerk van dit tijdperk een eigen karakter gekregen, hetwelk echter niet met dat van Nederland overeenkomt. In Frankrijk, Duitschland en Italië gebruikte men voor de kleinarchitectuur het liefst steen. Hierbij heeft alleen het ornamenteele en sculpturale waarde, terwijl het beginsel van den opbouw door den eenvoud karakterloos is. Men behoeft slechts aan den beroemden Zuid-Duitscher, Adam Kraft te denken — waarvan verhaald wordt, dat hij het zandsteen vóór de bewerking wist te weeken — om toe te geven, dat in het gebruik van steen voor de kleinarchitectuur een gevaar schuilt. Waar tegelijkertijd in ons land de natuursteen voor de kleinkunst werd gebruikt, zooals bij het sacramentshuis te Meerssen (Limburg) en het oksaal van de O. L. Vrouwekerk te Amersfoort, stelde men eveneens te hooge eischen aan het materiaal en toont de stijl geen eigen kenmerken.

§ 2. De stand der oudheden en de geschiedkundige bronnen.

Hoewel men de veelzijdige toepassing van het hout in onze oudkerkelijke kunst op prijs moet stellen, heeft dit materiaal twee groote nadeelen, n. l. zijn groote brandbaarheid en zijn geringe duurzaamheid, waardoor de meeste kunstwerken verloren zijn gegaan. Een groot gedeelte is door de beeldenstormers vernield, uit modezucht door nieuw materiaal vervangen, of moest voor kleingeestige opvattingen over den cultus wijken. Van het weinige, dat de eeuwen doorstond is het meeste door restauratie bedorven, uit zijn vroegere omgeving gerukt of door den verfkwast ontsierd. Bij de werken, welke in de volgende bladzijden beschreven zullen worden, zijn de later aangebrachte veranderingen buiten beschouwing gelaten, daar deze voor de kunsthistorie van geen beteekenis zijn.

De overgebleven fragmenten zouden ons een veel juister inzicht in de stijlontwikkeling kunnen geven, indien men de rekeningen, welke op de werken betrekking hebben, voor zoover deze bewaard zijn gebleven, volledig publiceerde. Wel worden in de litteratuur eenige werken aan bepaalde personen toegeschreven, doch zoolang niet de tekst van den oorspronkelijken post in zijn geheel bekend wordt gemaakt, hebben dergelijke toeschrijvingen weinig waarde. Ten eerste toch dient men aan den lezer over te laten om te besluiten tot de al of niet mogelijke betrekking van den in den post genoemden persoon tot het kunstwerk en is het raadzaam hiermede sceptisch te werk te gaan. En voorts is het van het grootste belang te weten de qualificatie van den persoon, d. w. z. welk ambacht hij had, om een aanwijzing te hebben welk aandeel hij aan het hem toegeschreven werk had. Men nam algemeen aan, dat de persoon, die in de betrokken rekening werd genoemd, het kunstwerk in zijn geheel vervaardigde. De volgende bladzijden mogen aantoonen, dat niet één persoon een werk als een koorbank of afsluithek heeft vervaardigd, doch meestal aan een enkele de leiding en de verantwoording van het geheel was opgedragen en hij dan beeldsnijders in zijn dienst nam, welke het snijwerk uitvoerden. Ook is het mogelijk, dat de bestaande reglementen het aannemen verboden en een rekening, welke betrekking heeft op een werk, slechts één van de posten is, b. v. die van den houtinkoop, het beeldsnij- of het schilderwerk.

Een uitzondering op de wijze van publicatie van oudheidkundige gegevens is het opstel over de St. Bavokerk van J. J. Graaf (Bijdr. Gesch. Bisdom Haarlem, Deel IV), waarin de origineele posten zijn gespecificeerd.

De moeilijkheid van het historisch onderzoek is, dat de Gothische werken nooit werden gedateerd. Eerst met de Renaissance, toen de kerk haar gezag over de kunst verloor en de beeldsnijder meer bewust werd van zijn kunde, ontstond het gebruik om de werken te dateeren. Wel bezit men een vrij nauwkeurige voorstelling der chronologische stijlontwikkeling van de houtplastiek, maar juist bij de op meubelen toegepaste beeldsnijkunst blijkt het een open vraag in hoeverre

deze hiermede verband houdt en het vermoeden bestaat, dat deze overeenstemming niet altijd bestond. Wanneer dan ook de ouderdom van eenige te noemen Gothische werken geschat zal worden, geschiedt dit onder voorbehoud.

De geschiedenis van de toegepaste beeldsnijkunst kan hoogstens tot het begin van de 15e eeuw worden nagegaan. Uitgenomen eenige losse sculptures heeft schrijver dezes hier te lande geen Romaansche houtwerken kunnen vinden. Deze zijn wel in Frankrijk en Duitschland aan te treffen. En toch mogen wij veronderstellen, dat dergelijke houtwerken niet onversierd zullen gebleven zijn, in aanmerking genomen, wat prof. Dr. R. Ligtenberg in zijn standaardwerk: „Die Romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden" aangaande de steenhouwkunst heeft getoond. Maar het is zelfs nauwlijks mogelijk een beeld van het houtwerk uit de vijftiende eeuw te verkrijgen. Ook het afbeeldingsmateriaal, hetwelk voor de geschiedenis van de bouwkunst van zulk belang is, speelt hier geen groote rol. De schilderijen, teekeningen en gravures uit de 16e, 17e en 18e eeuw kunnen ons een uitstekende voorstelling geven van de gebouwen welke in dien tijd gemaakt zijn, of van die welke uit vroegere tijden waren blijven staan. Voor de beoordeeling van de kerkelijke uitrusting kunnen ze evenwel zelden te pas komen, daar de belangstelling voor de kerkelijke kunstnijverheid niet zeer groot was en de weinigen, die zich op het afbeelden van kerkinterieurs toelegden, zooals Pieter Saenredam, niet de noodige detailleering geven, om de uitrusting voldoende te kunnen beoordeelen.

Wel kunnen de fijn geschilderde miniaturen uit de 15de en begin 16de eeuw, hoe klein van afmeting ze ook dikwijls mogen zijn, een scherp en helder beeld geven van het interieur uit die dagen en een studie hiervan zou ten zeerste loonend zijn. De 14' eeuwsche miniaturen, of de xylographische boekillustraties daarentegem geven bijna nooit een natuurgetrouwe voorstelling.

Daar het aantal overgebleven houtwerken uit het Gothische tijdperk gering is, kunnen de weinige afbeeldingen, welke voor ons doel te pas kunnen komen, uitstekende diensten bewijzen en ons beeld van de oudheid aanmerkelijk verruimen. Wanneer tengevolge van de uitgave van dit boek er meerdere aan het licht worden gebracht, kan schrijver dezes zijn werk ruimschoots beloond achten.

§ 3. De verdeeling van het werk over de ambachten.

De bedoeling van dit werk is niet alleen een beeld te geven van het oude houtwerk, doch zoo mogelijk ook het ontstaan van de daarbij gebruikelijke siermotieven en constructievormen te verklaren. Doch deze groote opgave kon slechts vòor een zeer klein gedeelte worden uitgewerkt. Daartoe zou het noodig zijn niet bij uitwendigheden te blijven staan, maar het werk in zijn wezen te begrijpen en hier doen zich te moeilijke problemen voor, dan dat deze alle zouden kunnen worden opgelost.

Allereerst is het noodig de techniek van het houtwerk te verklaren. Immers de eerste siervormen hebben veelal een technisch doel gehad en in vele gevallen is een oorzakelijk verband aan te wijzen, dat tot het gebruik maken daarvan aanleiding heeft gegeven. Andere gevallen toonen aan, dat hier van een overnemen van motieven van andere kunsten sprake is. Wat dit laatste aangaat, is het noodig te verklaren, waarom men tot deze overname is overgegaan en welke veranderingen er in zijn aangebracht.

Om de techniek van het houtwerk te kunnen begrijpen, is het ten zeerste van belang te weten, welke ambachtsman het had uitgevoerd. Van ouds onderscheidde men drie soorten van ambachtslieden, m. n. timmerlieden, kistenmakers en beeldsnijders. Deze onderscheiding was maar niet willekeurig, doch berustte op de door het Gildenwezen gestelde grondregels. Tusschen ambacht en gilde wordt door de schrijvers dikwijls geen onderscheid gemaakt, hoewel het oorspronkelijk twee geheel verschillende instellingen zijn. Het ambacht was de eigenlijke vakvereeniging, het gilde het godsdienstig genootschap der stielgenooten. Hoewel over het gildewezen veler pen in beweging is geweest, zoodat de litteratuur het wezen daarvan nauwkeurig, ja zelfs tot in onderdeelen toe beschrijft, de organisatie der productie scheen geen aantrekkelijke zijde daarvan te zijn. Hierover is dan ook nagenoeg niets bekend, zoodat wij, wat betrekking heeft daarop, met voorbehoud zullen behandelen.

De onderneming tijdens het gildewezen droeg, naar algemeen bekend mag worden verondersteld, een gereglementeerd cachet. De eenvormigheid werd in dien tijd door reglementen als het ware in beweging gehouden. Zoo stond bijvoorbeeld voorgeschreven een maximum aantal leerlingen en gezellen, welke in dienst van den meester mochten zijn, terwijl ook loon en arbeidsduur bij reglement werden vastgesteld. Ook ten opzichte van den leertijd bestonden voorschriften. Te Amsterdam was deze tijd voor het timmervak bepaald op vier jaar, terwijl andere vakken met een één tot drie-jarigen leertijd konden volstaan, een bewijs, dat het timmerwerk op hooge waarde werd gesteld. Deze leertijd strekte tot algemeene bevordering van de vakkennis en diende om de verschillende ambachten op peil te kunnen houden. Langzamerhand zien wij hier een zekere traineering plaats grijpen, maar om nu te voorkomen, dat dit tot achteruitgang van het ambacht zou kunnen leiden, werd ter verkrijging van den graad van meester in het ambacht een proefwerk vereischt, waaruit des nieuwen meesters kunde blijken moest.

Aardig licht werpt hierop A. J. M. Brouwer Ancher in zijn „De Gilden". Hierin zegt de schrijver:[1]) „De Huistimmerlieden en kistenmakers vorderden en omschreven het eerst een proefwerk in 1524. Volgens deze ordonnanties moesten de Timmerlieden uit een balk van zeven voet, die hun door de Proefmeesters verstrekt werd, maken „een cruys cosyn met dubbele sponden van binnen ende van

[1]) T. a. p. blz. 74.

buyten met gerooseerde veynsteren". Bovendien moesten zij vervaardigen „een bynt met dubbele pennen", welke beide proefstukken moesten zijn „in sulke schyne ende soo goet, dattet de proefmeesters kennen wel gemaeckt te syn".

De kistenmakers vorderden als proefstukken o. a. het maken van „een half tienkant tresoar". (Hier is sprake van een Gothisch dressoir, dat met vijf zijden naar voren springt).

Verder bepaalden de gildeordonnantiën gewoonlijk nog, dat het werk, wat uitgevoerd werd, moest voldoen, niet alleen aan de regelen daarvoor gesteld, maar ook, dat beboet zou worden hij, die bij de uitvoering daarvan op onzichtbare plaatsen met oud of minderwaardig materiaal dorst te werken.

Ten slotte wordt het gildewezen gekenmerkt door een groote gedragenheid tusschen meester en leerling onderling. Deze gedragenheid, die bezielend werkte, deed de kunst des te beter uitkomen, daar ieder voor zich het als het zijne beschouwde en zoo allen voor allen werkten.

Hiertegenover staat, dat de productie zich op den duur niet laat reglementeeren. Immers de reglementen geven weer de gedachten van een moment, die wat korter of wat langer mogen worden gehuldigd, maar willen zij van nut blijven, gedurig zullen moeten worden herzien. Deze herzieningen vlotten uit den aard der zaak niet gemakkelijk, met gevolg, dat een gedurig zich herhalen van den strijd ontstond.

Terwijl de werkzaamheden van den schilder, kopergieter of smid door het verschillend materiaal, dat ze behandelden, gemakkelijk van elkander waren te onderscheiden en hun techniek onderling zoo verschillend was, dat zich ook zonder het gildewezen zelfstandige vaklui voor elk dezer ambachten gevormd hadden, was de moeilijkheid hier, dat juist de bewerking van het hout over verschillende ambachten was verdeeld. Wèl weten wij, dat de meeste grootere steden gedurende de 15e eeuw al drie ambachten kenden, te weten: de Timmerlieden en Kistenmakers, welke lid waren van het St. Joseph- en de Beeldsnijders, die tot het gilde van de kunstnijveren der Zadelmakers of het St. Lucasgilde behoorden[1]). Is het niet altijd na te gaan, hoe het werk tusschen deze gilden werd verdeeld, vast staat, dat het verdeeld werd en zelfs zeer nauwkeurig, getuige de talrijke geschillen hierover in den loop der 16e eeuw, toen bleek, dat veranderingen noodzakelijk waren. Wanneer de toestanden van hier overeenkomen met die in België en Duitschland, wat wel verondersteld kan worden, dan waren oorspronkelijk de timmerlieden de machtigste dezer ambachten. Daar het materiaal, waaruit kerken en huizen grootendeels werden opgetrokken, uit hout bestond, verwondert het ons niet, dat de timmerman toen ter tijd zoo'n groote rol speelde. Hij vereenigde in zich, zoowel wat men thans architect, als wat men aannemer zou noemen en wist ook het maken van betimmeringen en aard- en vloervast meubelwerk voor zich op te eischen, terwijl hem de

[1]) Te Zwolle waren de Timmerlieden en Metselaars in één gilde vereenigd en behoorden de Kistenmakers tot het St. Lucasgilde.

overige ambachtslieden, als metselaars, steenhouwers en beeldsnijders, die hij ter volmaking van het hem opgedragen werk behoefde, behulpzaam waren, ofschoon het vermoeden voor de hand ligt, dat hij daartoe veelal zelf ook bekwaam was.

Hoe kan dit echter in overeenstemming worden gebracht met de geschreven regelen, welke bestonden? Dat dit niet gemakkelijk is, bewijzen de regelen zelve reeds in de allereerste plaats. In den reeds genoemden Gildebrief dd 21 Mei 1524 wordt in het 25e artikel bepaald: „Item, een Timmerman en sal niet mogen aannemen een huijs te timmeren ende metselen, noch een metselaar en sal niet mogen aannemen een huijs te metselen ende timmeren". In 1615 zien we deze bepaling hernieuwd, versterkt met een strafbepaling van f 6 voor dengeen die haar overtreedt, welke strafbepaling in 1621 wordt verzwaard tot een bedrag van f 25. Deze verscherping verzekerde intusschen blijkbaar nog geenszins de richtige naleving, want: „op den 14den January anno 1626 is bij de Heeren Schout, Burgemeester en de Schepenen verstaen ende geordonneert, dat ider Gildebroeder van de twee resp. gilden der Timmerluyden en Metselaren sal moeten blijven by sijns ambachts werck, sonder dat een Gildebroeder van 't eene Gilde in 't werck van een Gildebroeder van 't ander Gilde sal mogen treden, nochte 't selve besteden, nochte aannemen".

Het streven van het Middeleeuwsche gildewezen was, hetgeen ook het eerst genoemde verbod tegen het aannemen doet veronderstellen, het kapitalistisch karakter van het handwerk tegen te gaan, zoodat dus het timmerwerk op bestelling zou worden gemaakt, waarbij de inkoop van het materiaal aan den opdrachtgever werd overgelaten en hij ook de verschillende ambachtslieden in zijn dienst nam tegen een vastgesteld uur- of dagloon.

Het blijkt evenwel, dat het reglementeeren niet gemakkelijk ging, niet zoozeer, dat men door de mazen van het wettelijk recht trachtte te sluipen, als wel, dat het bepalen meer moeilijkheden teweeg bracht dan hulp. Aannemelijk mag dan ook worden geacht, dat wanneer tot het vervaardigen van zekere stukken het eene bedrijf het andere moest behulpzaam zijn, het eene ambacht aan het andere een vergoeding betaalde. Zoo kon dezelfde persoon wel in twee ambachten tegelijk opgeteekend zijn, doch nooit voor de volle vrijheid in beide. Ten slotte moeten wij hier nog een ander motief bijvoegen. De moeielijkheid van de reglementeering en het verband daarvan met de practijk moeten wel het hevigst gestuit hebben op de leiding in het werk. Een werk toch moet worden uitgevoerd onder een bepaalde, bezielde leiding. Wel kunnen verschillende groepen daaraan medewerken, maar wil het geheel, inderdaad één geheel zijn, dan zal dat moeten berusten bij een leider met overzichtelijken blik en dit valt niet te reglementeeren.

Summa Summarum: ook hier zal wel gegolden hebben, wat voor meerdere gevallen in dien tijd gold, dat de practijk eenerzijds het zoo nauw niet nam met de regelen der wet en anderzijds dezen wel eens vooruit was.

We mogen daarom veronderstellen, dat het burgelijk houtwerk, behalve de losse meubelstukjes, onder de leiding van timmerlieden is vervaardigd, zonder dat we weten op welk recht hun aandeel hierin berustte. Eerst de Renaissance bracht hierin eene verandering, doch een onderzoek hierover willen we tot een der volgende hoofdstukken uitstellen.

Wij zullen nu de keuren van de ambachten, welke men in het jaar 1441 te Sluis uitoefenen mocht, tot voorbeeld nemen[1]). Hier behoefde de timmerman geen proef af te leggen om meester te worden, doch moest vier leerjaren genoten hebben en het poorterschap der stad bezitten. Hij mocht slechts één leerkind hebben en geen vreemde te werk stellen. Het was den vrijen timmerman wel geoorloofd een werk aan te nemen en de grondstoffen te leveren, doch hij mocht hetzelfde niet weer uitbesteden bij een ander. Hij kon ook in daguren werken en was dan verplicht van 's ochtends tot 's avonds werkzaam te zijn, behalve des Zaterdags.

De ambachten der „bardhouwers" (bard=plank) en „beildensniders", welk oorspronkelijk onder den deken der timmerlieden hadden gestaan, waren thans zelfstandig gemaakt en om het werk over de ambachten te verdeelen werd een vonnis van „tghemeene college van scepenen ter camere van Brugghe" aangehaald, hetwelk uitspraak deed over een geschil tusschen de ambachten van de timmerlieden en schrijnwerkers. De timmerlieden te Brugge hadden de schrijnwerkers beschuldigd een orgel te hebben gemaakt, waartoe de laatsten niet het recht hadden, zeggende: „mids dat zulke werken alleene toebehoorden den voorzeiden ambochte van den temmerlieden ende niemene anders". Hierop antwoordden de schrijnwerkers, dat „zulc werc hemlieden ende niet den voors. temmerlieden toebehoorde, ende dat men zulke werken niet vulbringhen en mochte zonder lijmen, meyntenerende, van zulke werken, van ouden tiden, in ghoeder possessien gheweist hebbende." Hierop deed het college van schepenen de zonderlinge uitspraak, dat „den voors. temmerlieden wel gheoorloven zal thoutwerk van allen orghelwerke te makene . . ., ende den voors. scrinewerkers thoutwerk van allen oorghelhusen, danof dat de meeste pype, die binden belokenen van den voors. orghelhusen staen sal, boven der mond vander zelver pijpe niet hoogher en zy dan vyf voeten, zonder begrijp, wel verstaen zynde, dat den voors. temmerlieden alleene toebehooren zal thout in werc vanden zoldern (gewelven) van allen den voors. werken ende den voors. scrinewerkers alleene de werken, die ghelijmt zullen moeten zijn, zij groot of cleene".

§ 4. De Kerk en de Ambachtsman.

Viel het reeds moeilijk een beeld te verkrijgen van de organisatie der productie in het burgerlijk leven, de boven genoemde uitspraak toont aan, dat het zelfs onmogelijk is na te gaan, over welke ambachten de uitvoering van het kerkelijk

[1]) Vergelijk: Bijdr. t. a. Oudh. & Gesch. v. Zeeuwsch Vlaanderen, VI, bl. 345.

houtwerk werd verdeeld, ook al, omdat het gildewezen in elke stad op verschillende wijze was geregeld.

Over het algemeen echter zal de kerk aan één ambachtsman, meestal den timmerman, die tevens het ontwerp teekende, de leiding over het geheele werk hebben opgedragen en eenige andere vaklieden, als een beeldsnijder, een geelgieter en een schilder in dienst hebben genomen, die den timmerman bij de uitvoering assisteerden. Anderzijds was ook de beeldsnijder soms voldoende met de bouwkunde vertrouwd, vooral als hij zich „metselrijsnijder" noemt, om voor het ontwerp zorg te dragen en de leiding van het werk op zich te nemen. Natuurlijk behoorde het maken van losse sculptures uitsluitend tot het terrein zijner werkzaamheden.

Hiernaast vinden wij aparte vaklui vermeld, zooals de „orgaenmaeker", die orgels en de „baekmaeker", die retabels vervaardigde, zonder dat deze zelfstandige ambachten gevormd zullen hebben.

Tenslotte kon voor het architectonische houtwerk ook de hulp van den steenhouwer worden ingeroepen, terwijl voor het fijnere houtwerk de kistenmaker slechts zelden te pas zal zijn gekomen.

Hierin ligt de verklaring, waarom het Gothisch meubilair onzer kerken steeds afwisseling bood, meestal geheel uiteenloopende types voortbracht. Nemen we tot voorbeeld den houten kansel, zoo zullen wij zien, dat deze beurtelings door den timmerman, den beeldsnijder, den steenhouwer en den kistenmaker is vervaardigd, waar door telkens een geheel ander genre moest ontstaan, dat zich alleen uit de techniek dezer verschillende ambachten laat verklaren. Dit alleen kunnen niet de redenen zijn, waarom het kerkelijk en burgerlijk houtwerk twee geheel verschillende verschijnselen zijn.

Het gildewezen, waarbij wij nog al lang hebben stil gestaan, mag als een van de machtigste stroomen in de Middeleeuwen worden gekenschetst. Het groote cultuurtijdperk, de Middeleeuwen, veelal duister genoemd, omdat het niet oppervlakkig was, hangt ten nauwste met dat gildewezen samen en dit weer met den algemeen domineerenden factor dier dagen: de kerk. Toen toch kon nog gesproken worden van dé kerk, omdat de Katholiciteit dáár was. Die Katholiciteit was maar niet gelegen daarin, dat de menschen of vele menschen zich tot een groot alomvattend kerkverband hadden aaneengesloten. Neen, veel meer lag het hierin, dat daar gevoeld werd de leiding als van een onzichtbaar geheel. Een mystieke drang kenmerkt dezen tijd, een zoeken naar een hoog gewijde devotie en waar kon men die beter vinden, dan in de kerk. Zoo werd de kerk gedragen door het geloof der velen, die blijmoedig hun gaven offerden voor dat, wat zij als hun hoogste goed, in deze donkere bewogen tijdruimtelijkheid als kostbaar kleinood beschouwden. De kerk bracht daarnevens het bezielend geloof van de eenheid der menschheid. Wordt overal rang en stand gevonden, niet in de kerk alzoo; daar is iedereen gelijk, uitgenomen de met de hoogste waardigheid bekleede geestelijkheid. Ook de gilden

hielden met de kerk een innig contact. De kerk was voor hen niet alleen de verzamelplaats, waar zij met de gemeente konden te zamen komen, maar zij voelden, dat daar meer voor hen te doen was. Hieruit blijkt, dat de wereld van den arbeid in die dagen niet tegenover de kerk stond. Waar dit nu zoo was, volgt als vanzelf, dat dáár dan ook het beste zal worden gegeven, wat men heeft, terwijl dit door de kerkelijke overheid wordt gesteund, met het gevolg, dat de ambachtsman zijn werk dubbel ziet beloond. Eenerzijds toch, omdat hij aan zijn roeping voelt te kunnen gehoor geven, en daarnaast door zijn arbeid aan en in deze gebouwen zich een naam verwerft, als hij op andere wijze zeker niet zou hebben bekomen. Het is mogelijk, dat op den duur dit laatste een nog grooteren prikkel vormt, zoodat velen het dien kant uit zoeken. De practijk toont toch, dat de kunst dáárom alleen niet zoo weidsch kon zijn; maar dat juist de inhoud, de omgeving, het motief, en de gedachte te wier eere het gaat, bovenal veel daartoe hebben bijgedragen. De kerk wordt zoo al meer en meer een openbare verzamelplaats van kunstschatten. De broederschappen van de gilden krijgen de goedkeuring daar een eigen altaar te mogen plaatsen, waardoor een nog nauwer verband tusschen geestelijkheid en ambachtslieden verkregen wordt.

Een belangrijke factor, nog niet genoemd, is, dat de kerk door haar groot vermogen in staat is, werken te laten verrichten, welke geen ander zou hebben kunnen doen uitvoeren. De geestelijkheid bezit daarbij tevens de leiding, niet alleen in de uitvoering ervan, maar veelal ook in de technische medewerking. De geestelijkheid was van ouds met de kunst terdege bekend en liet de uitvoering van het werk niet alleen aan de ambachtslieden over. De Kerkrekeningen bewijzen, dat de kerkmeesters veelal zelf het materiaal inkochten en de werklieden in hun dienst namen, terwijl nagelaten correspondentiën aantoonen, dat het bestelde werk uitvoerig omschreven werd. Dit nu leverde niet veel moeite, daar zooals we reeds zagen, er een aangename verhouding bestond van den ambachtsman tot de kerk, terwijl tusschen de werklieden onderling, tot welke groep zij ook behoorden, geen naijver was en zij elkanders werk wisten te waardeeren.

§ 5. De plaats van het houtwerk in de kerkelijke kunst.

Het middeleeuwsche cultuurtijdperk dus heeft ons getoond een harmonieerend samengaan der differente kunsten en dit samengaan vindt mede zijn oorzaak in de imponeerende fantasie van de Kathedraal, van den Gothischen bouwstijl. Toen dan ook aan den timmerman, den bouwmeester gelijk bekend, werd opgedragen de kerkelijke uitrusting te vervaardigen, bracht hij als van zelf de sier- en constructievormen van den bouwstijl in zijn werk. Zoo zien we dus, hoe aanvankelijk de monumentale architecturen en sculpturen in het kerkelijk meubilair worden gereflecteerd. En hierbij zal de steenhouwer in den beginne ook weer den timmer-

man geholpen hebben. Hij toch was het beste vertrouwd met de bouwkundige siervormen en dit ornement van het houtwerk noemde men ook „metselrie". De nog te noemen kansel in de St. Pieterskerk te Leiden moge een bewijs zijn, hoe hier te lande de steenhouwer het kerkelijk meubilair sculpteerde, terwijl Heribert Reiners (Die Rheinischen Chorstühle) hetzelfde in Duitschland bij de koorbanken heeft geconstateerd. De veronderstelling ligt voor de hand, dat de kistenmaker de stijl van het kerkelijk meubilair navolgde, daar toch zijn werk daarmede geheel overeenstemde tijdens het Laat-Gothische.

De kerk nu maakt gebruik van de versieringen, welke zullen worden aangebracht, om deze te doen aansluiten, wat voorstelling betreft, met het voorwerp waarop of waaraan het wordt toegepast. De kerk benutte dus de kunstuiting tot een volksbeleering door het meubilair, behalve met architectonische of vegetale ornamenten, met de beelden van heiligen en martelaren te doen versieren. Doch het gestoelte, de koorafsluiting of het orgel leende zich ertoe het monumenteele te doen verzwakken en meer intieme en huiselijke gedachten weer te geven. Bijbelsche verhalen, oud-Christelijke legenden, parabels met religieuze tendenzen konden gemakkelijk in groepreliefs op de koorbanken worden uitgebeeld, terwijl op den duur humoreske voorstellingen of tafereeltjes en fantastische monsterfiguren op ruime schaal toepassing vonden.

Men meene evenwel niet, dat deze voorstellingen, voortgesproten uit de fantasie van een spotziek of bijgeloovig kunstenaar, steeds onverdeelde instemming bij de geestelijkheid vonden. Ten bewijze hiervan zij men aan de scherpe woorden van St. Bernhard over de pracht der Kathedralen herinnerd: „Ik spreek niet van de onmetelijke hoogte, onmatige lengte, en overbodige breedte, de kostbare gezochtheid en zonderlinge beschilderingen van Uwe kerken, die de aandacht der geloovigen bij hunne gebeden afleiden en mij althans aan den eeredienst der Oude Joden herinneren; ik vraag met Persius, en bepaaldelijk aan de monniken, wat doet al dat goud in het heiligdom? Wij, monniken, hebben alles verlaten wat de zinnen streelen kan, en het als drek geacht, opdat wij Kristus mochten gewinnen; wat vrucht zullen wij er dan van trekken in onze bedehuizen? Hoe bonter een heiligenbeeld gekleurd is, hoe heiliger men het waant: O, ijdelheid der ijdelheden, de Kerk schittert in hare wanden en lijdt gebrek in hare armen. Hare steenen zijn met goud bekleed, hare kinderen laat zij naakt. Men behaagt aan de nieuwsgierigen, men onderhoudt niet de ellendigen enz. Waartoe die schoone vormen, die voortdurend door stof bezoedeld worden? En dan die belachelijke monsters, eene onbehagelijke schoonheid, eene schoone onbehagelijkheid, hoe zal ik het noemen? Wat doen daar op de kerken die vuile apen, die wilde leeuwen, die monsterachtige centauren, die halve menschen, die gevlekte tijgers, die strijdende krijgslieden, die trompettende jagers? Soms ziet ge een hoofd op vele lichamen, dan weer een lichaam op vele hoofden; hier viervoeten als slangen van achteren, daar visschen met

den kop van een viervoet, ginds weer een beest, paard van voren, geit van achteren!"[1])

Deze monnik, die de kerkelijke kunst ijdelheid noemt, schijnt de symboliek ervan niet te willen begrijpen. En juist de plastische kunst was symbolisch en had daardoor een verheven doel. Zij was een catechismus in haar soort met een drievoudige bestemming: het episcopale, apologetische en traditioneele in verbeelding weer te geven. Een machtigen invloed heeft ze op de volkspsyche doen gelden, waaruit haar groote vlucht te verklaren valt. Zeker is het, dat het onwetende bijgeloovige volk haar verkeerd heeft opgevat, waaruit een heftige strijd zou ontstaan.

Wij willen echter niet langer bij de doeleinden der beeldsnijkunst blijven stilstaan, daar haar ontstaan hier te lande met dat in geheel Katholiek Europa wel overeen zal stemmen.

Om het Nederlandsche volk der Middeleeuwen te begrijpen, ware het zeker beter de uiterlijkheid der plastiek te leeren kennen, haar vormenwereld, daar hierin het diepste van de volksziel tot uiting kwam.

§ 6. Vergelijking met de buitenlandsche Beeldsnijkunst.

Gedurende de vijftiende eeuw speelde het hout ook in de plastiek van het buitenland een groote rol. Vooral voor Duitschland met het aangrenzend Zwitserland en Oostenrijk is dit het geval en voorts ook voor de Zuidelijke Nederlanden en Spanje. In deze landen, waar de Gothische architectuur haar grooten triomf vierde, was men haar systematische gebondenheid, haar constructieve consequentie moede en zocht men nieuwe wegen en manieren om zich uit te spreken. Men vond die door de toepassing van een naturalistische uitbeelding der figuren in het raam eener overwegende ornamenteele stoffeering, waartoe de talrijke koorgestoelten en snijaltaren als vanzelf aanleiding gaven.

Dit realisme was niet academisch en niet consequent doorgevoerd, noch een met opzet vervolgd doel en het was dus geen pronken met anatomische kennis of voorliefde voor het naaktfiguur, maar een fantastische uitbeelding der werkelijkheid met de toevalligheden daaraan verbonden, zooals zij werd geïdealiseerd in de verbeelding van den eenvoudigen ambachtsman. Zoodoende slopen fouten in het werk en hield de realistische voorstelling geen gelijken tred meer met de verheven onderwerpen der gewijde geschiedenis.

De grootere vrijheden, die het materiaal hout boven steen leverde, en de voor het eerst verkregen onafhankelijkheid van de architectuur openden nieuwe banen voor de plastiek, maar het bleek weldra, dat deze vrijheden te zeer uitgebuit zouden worden. De voor de steenhouwerskunst geldende strenge wetten werden te

[1]) Dr. A. Pierson: Geschiedenis van het Roomsch-Katholicisme Deel IV bl. 226.

eenen male op zij gezet en een decoratief prachtvertoon gezocht in een fijn ontwikkelden lichaamsbouw en een rijk geplooide draperie, want het hout kon immers kantig en scherp worden gesneden. Was het den steenhouwer slechts mogelijk geweest zijn beelden als symbolen van begrippen voor te stellen, de beeldsnijder daarentegen vermocht het, de idee zelf aanschouwelijk te maken, door zijn figuren ermede te bezielen, ze te doen leven.

Toch was men de onafhankelijkheid van de architectuur slechts gedeeltelijk bewust, daar, zooals reeds gezegd, de figuren gewoonlijk werden omlijst door een fijn uitgewerkte architectonische ornamentiek, welke bovendien nog werd gepolychromeerd en verguld. Door de opeengedrongen opstelling der figuren en de vele sieraden werd al te dikwijls een overdaad van pracht verkregen, welke weldra doet tegenstaan, daar zij een onmisbaar verschijnsel van een conventioneele vormentaal gelijkt te zijn.

In de Noordelijke Nederlanden waren de fundamenten voor de plastiek gedurende dezen tijd geheel anders dan in de reeds genoemde landen, met gevolg, dat zij de buitenlandsche evolutie slechts gedeeltelijk meemaakten.

De kerkelijke bouwkunst was hier te lande hoogst eenvoudig door het gemis aan de in het buitenland zoo veelvuldig voorkomende natuursteenen architecturen. En de steenhouwers, die ginds de bouwkundige siervormen ook bij het beeldsnijwerk invoerden, ontbraken hier, zoodat de ornamenteele versiering van ons houtwerk niet zoo fijn architectonisch werd. En niet alleen dat ons houtwerk wat eenvoudiger bleef, ook hetgeen men daar als nieuw had leeren kennen en waardeeren, de met levendigheid weergegeven gemoedsbewogenheid, moet niet in onze beeldsnijkunst gezocht worden. Deze plastiek kenmerkt zich juist door een passiviteit, door een starheid. Was het mogelijk, dat de geest des tijds hier geen aanknoopingspunt kon vinden met het buitenland; waren onze voorvaderen te nuchter en prozaisch om voor een levendige bezieling ontvankelijk te zijn; of was de oorzaak het speciaal in Nederland gebruikelijk samengaan met het timmerwerk, het veelvuldig voorkomen van standfiguren aan muurstijlen, koorafsluitingen, orgels en kansels, dat den beeldsnijder tot een stijve opstelling van zijn figuren noopte? Inderdaad, waar het dergelijke houtwerken betrof, spande Nederland gedurende het Laat-Gothische de kroon.

HOOFDSTUK II.

DE NOORD-NEDERLANDSCHE BEELDSNIJKUNST.

§ 7. De Neder-Rijnsche en Zuid-Nederlandsche scholen.

De Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst, die gedurende de 14^e eeuw geheel in het teeken stond van de Neder-Rijnsche school, heeft in de 15^e en begin 16^e eeuw, zoowel qualitatief als quantitatief, het meeste gepresteerd, terwijl het tevens mogelijk is geworden het Noord-Nederlandsche van het buitenlandsche te onderscheiden. Wel moeten wij erkennen, dat de Zuid-Nederlandsche beeldsnijkunst gedurende de vijftiende eeuw hooger vlucht heeft genomen dan de onze, doch alvorens men hierover een scherp oordeel velt, dient wel te worden overwogen, wat hiervan de oorzaak zijn mag. Het Bourgondische hof had zijn zetel gevestigd in Vlaanderen en oefende van daaruit, tengevolge van de door hem gesteunde tot hoogen bloei komende kunst, als het ware een magnetische kracht op zijn omgeving. Het gevolg hiervan was, dat het een centraal punt werd voor den kunstenaar, wijl hier te lande wel gelegenheid bestond, maar hij, wilde hij naam verwerven en goed betaald worden, dáárheen moest. Zoo zien wij dan ook een Claus Sluter († 1404) en een Nicolaas van de Werve († 1439), geboren te Hattem, beiden Noord-Nederlanders, te Dijon werkzaam aan het beeldhouwwerk van de Mozesbron, een werk verricht op kosten van Philips den Stouten. De Bourgondische school, in de kunstgeschiedenis vereeuwigd door de gewrochten, welke zij afleverde, heeft haar bloei, zoowel als haar karakter te danken aan deze beroemde Middeleeuwsche meesters. Typisch is daarbij te vermelden, hoe de Zuid-Nederlandsche plastiek dan ook, dank zij de grondleggers, het naturalistische van de Hollandsche kunstidee naar voren brengt. Eerst in den loop van de 15^e eeuw zien we den invloed van de Zuidelijke Nederlanden op de Noordelijke, zoowel op de schilder-, bouw- en geelgieters- als op de beeldsnijkunst steeds krachtiger worden, doordat de meesters dier kunsten zelven te hulp worden geroepen.

Anderzijds moest de ontwikkeling, welke de Duitsch Neder-Rijnsche school gedurende de 15^e eeuw onderging, door de oorspronkelijke verwantschap met Nederland zich hier voorloopig nog het sterkst doen gevoelen. Ook in de graphische kunst werd de Neder-Rijnsche invloed merkbaar, zoo bijvoorbeeld ten opzichte van den, algemeen als van Duitsche origine genomen, Meester van Amsterdam.

Deze herkomst intusschen is zeer apocrief, aangezien van dezen meester de meeste prenten zich in Holland bevinden, waaruit evenzeer kan worden verklaard, dat hij een Nederlander was. In de graphische kunst echter kwam men, niettegenstaande enkele virtuosen worden aangetroffen, niet tot een bepaald Hollandsch karakter, hetwelk de beeldsnijkunst daarentegen wel bereikte. Evenwel moet toegegeven worden, dat, zoover bekend is, een vergelijkende studie van deze plastiek en onze 15-eeuwsche schilder- en prentkunst nog niet is gemaakt en deze wellicht in staat zou zijn, ons een geheel nieuwe opvatting te doen verkrijgen omtrent enkele voortbrengselen van deze laatste, welker ontstaan zoo raadselachtig voorkomen.

§ 8. De specifiek Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst.

Het is de kunsthistoricus A. Pit geweest, die het eerst het denkbeeld heeft gehad, uit de houtsculptures van het Rijks-Museum een groep af te zonderen, die gezamenlijk een apart type vertegenwoordigden[1]). Hier dienen wij echter wel op te merken, dat wij van geen school spreken kunnen. Dit werk heeft geen eigenschappen, die het doen uitkomen boven dat der tijdgenooten, waardoor het vermoeden gewekt wordt, dat hier geen genie als een Claus Sluter het geheel bezielde, zóó, dat de door hem gerealiseerde idee door zijn omgeving als inspireerend voorbeeld werd genomen. Het gebrek hieraan heeft de ontwikkeling belemmerd doordien er geen nieuwe variatie of stijl ontstond. Integendeel was het specifiek Noord-Nederlandsche werk van de 15ᵉ eeuw wars van het manierisme, waardoor het Rijnsche en Vlaamsche wordt gekenmerkt. Het ontwikkelde zich uit de 14-eeuwsche Neder-Rijnsche school, doch wist een oordeelkundig gebruik te maken van het materiaal, hetwelk deze school haar leverde, door juist die bestanddeelen over te nemen, die haar kenmerkten als voortzetster van de 14-eeuwsche gedachte, uitkomende in het naturalistische en het symbolische. Door haar vasthouden aan de traditie der vorige eeuw, doet deze plastiek meer aan een eenvoudige volkskunst denken. Nog was het niet tot den beeldsnijder doorgedrongen ook zijn krachten te beproeven, om het menschelijk lichaam in figuren te doen uitkomen. De lichaamsbouw van de vrouwelijke figuren uit de eerste helft der 15ᵉ eeuw toont dikwijls nog de eigenaardig primitieve madonnafiguur der 14ᵉ eeuw, vereenigd met de détails der 15ᵉ, terwijl in den loop dezer eeuw ook het landelijk type, de zwaar gebouwde boerin, dikwijls toepassing vindt. Het liefst maakte men daarbij, wat de kleeding aangaat, gebruik van de 14-eeuwsche zware stoffen, welke met eenige vertikale plooien gedrapeerd werden. Hierin werd in den loop des tijds afwisseling gebracht, door het aanbrengen van een gebroken plooienval, welke steeds gemotiveerd was door enkele steunpunten, waardoor meestal breede partijen ontstonden. Deze eenvoudige plooienval doet weldadig

[1]) La Sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam.

aan, wanneer wij zien, hoe bij de Vlamen een overdreven plooienval ontstond, welke vermoeiend is voor het oog, omdat het onderling verband werd verbroken. Niet zoo overdreven, als bij de Vlaamsche plastiek, waar het geheele kleed van plooien is voorzien, is het bij de Neder-Rijnen; hoewel ook zij van overdrijving niet zijn vrij te pleiten, hebben zij het onderling verband beter weten te houden, door den plooienval veelal eerst bij het middel aan te vangen.

Typisch is het te zien, hoe in het eigenlijk Noord-Nederlandsche werk de sobere kleeding van draperieën is gehandhaafd geworden ten opzichte van meer gewijde figuren, hetgeen ongetwijfeld verband houdt met de eigenaardige gemoedsgesteldheid van den Hollander, terwijl daarnaast bij de niet religieuse figuren de eigenaardig gedetailleerde afwerking van de wereldsche kleeding der Neder-Rijnsche school toepassing vindt. In de physionomie van de Noord-Nederlandsche groep komt de zin voor het realistische goed uit. De spitstoeloopende kinlijn en de spleetoogen, een kenmerk van de 15ᵉ eeuw, worden uit den aard der zaak door deze plastiek niet overgenomen. Deze portretkunst zoekt niet naar één ideaal, gaat niet boven het natuurlijke, doch neemt het object naar het te pas komt in nuchteren, strakken, maar ook menschelijken zin. Ook hier komt de gesteldheid van het volk tot uiting. De Calvinistisch geaarde Hollander vermag geen geïdealiseerd wezen te leveren, terwijl de meer gemoedelijke Neder-Rijn iets zachters of krachtigs zal geven en de tot uitleven geneigd zijnde Vlaam iets gepassioneerds. Ook in het weergeven van den haartooi onderscheidt zich het specifiek Noord-Nederlandsche door een nuchter realisme: de vrouwenfiguren met loshangende haren, welke als het ware in bundeltjes glad naar beneden hangen en de mannenkoppen met hun wild dooreenstrengelende korte lokken. Het Neder-Rijnsche kenmerk van deze laatste is juist gelegen in het ordelijke, dat uitkomt in de typische stijve korte krullen, terwijl het Zuid-Nederlandsche vrouwen-hoofdhaar zich onderscheidt door het zorgvuldig opgemaakte. Letten wij thans meer bijzonder op de houding van de figuren dezer Noord-Nederlandsche groep, dan zien wij dat een stijfheid, een levenloosheid bijzonder in het oog valt. In verband met het reeds eerder opgemerkte ten opzichte van de vasthoudenheid aan de traditie der vorige eeuw en de eenvoudige geaardheid, die mede tot uiting kwam in de kunst, kunnen wij juist hier als kenmerkend wijzen op de onbeweegelijkheid, welke de verbeelde persoon houterig doet schijnen. Vooral treedt dit naar voren in de eigenaardige wijze, waarop de figuur het attribuut vasthoudt. Hier toch, zou het niet overdreven geweest zijn, wanneer de houding in overeenstemming was gebracht met het attribuut, daar dit toch tegelijkertijd het essentieele van de persoonlijkheid, waarbij het gevoegd was, inhield. Het geklemd vasthouden van het attribuut doet hier het sprekend verband ten eenenmale missen. Geldt dit voor de uitbeelding der heiligen, ook voor de groepen kan niet veel anders getuigd worden. Ook hier is de houding stijf. In het algemeen kan men zeggen, dat de oorzaak deze is, dat de

bescheiden beeldsnijder zijn verbeelding niet wil opdringen en zijn kunst de uiting van een volk moest zijn. Daarom heeft hij zijn beelden geen beweging willen geven, de stijfheid en strakheid doen het levende te niet, hetgeen echter niet wegneemt, dat het niet zinledig is. Inderdaad getuigen vele dezer figuren, juist door het onpersoonlijke, van een diepgevoelde symboliek en toonen ze door hun waardige rust, hun nuchteren eenvoud en hun ongekunsteld voorkomen een oprecht gemeenden kunstzin.

Het Neder-Rijnsche daarentegen heeft zijn kracht laten zien in de uitstraling van een reëele figuur. Wij staan hier niet altijd voor onpersoonlijk symbolische beelden, maar voor een door den dood verrast leven. Vandaar, dat de Neder-Rijn meer gedachte wist te leggen in de sprekende uitdrukking, de houding en wat daarmede verband moest houden. Meermalen verraadt de blik iets overdrevens zoodat de persoon in extase schijnt te verkeeren, terwijl daarnaast de groepen een zeer levendig karakter vertoonen, waarbij nog komt, dat de kunstenaar zich verliest in een weergeven van détails, zoo ondergeschikt aan het thema, — afgezien nog van de vraag, of deze bijkomstige voorwerpen het hoofdthema schade doen, —, dat het geheel iets te intiems krijgt, haast burgerlijk wordt.

De Zuid-Nederlandsche groep heeft gemeen met de voorgaande het levendige, maar onderscheidt zich daarvan door het wel wat al te sterk opdringen van het dramatisch effect. De enkele figuren hebben echter vóór het sculpturale, hetgeen met een zekere elegantie gepaard gaat.

De specifiek Noord-Nederlandsche groep wordt behalve door de enkele stukken uit het Rijks-Museum ten duidelijkste gerepresenteerd door de reliefs van het Delftsche Agathaklooster (waarover weldra meer), en door de onder Nr. 32 genoemde figuur van het plaatwerk: „Deutsche und Niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz", hetwelk de „Aanbidding door de drie koningen" voorstelt.

Waar getracht is in groote lijnen het typisch Nederlandsch karakter te definieeren, moet toegegeven worden, dat een dergelijke methode niet gebruikelijk is en het nauwelijks mogelijk valt de figurale eigenschappen onder woorden te brengen. Voor een goed begrijpen van de geheele Noord-Nederlandsche plastiek is het echter noodig deze groep terdege te onderscheiden. Eerstens vinden wij hier, om het eigene het eerst te noemen, het Noord-Nederlandsche, maar gelijk wij zagen, is vooral het Neder-Rijnsche en ook het Zuid-Nederlandsche hier te lande vertegenwoordigd. De meeste voortbrengselen van onze plastiek zijn gevormd door de overgangen, welke daar gevonden worden van het Duitsch Neder-Rijnsche op het Noord-Nederlandsche en ook van het Zuid-Nederlandsche op dit. Blijkens het door prof. W. Vogelsang bijeengebracht plaatwerk[1]) zal van de hand van dezen geleerde in de nog uit te geven tekst dit thema wel scherper worden behandeld, waardoor er meer licht op zal vallen.

[1]) Die Holzskulptur in den Niederlanden.

HOOFDSTUK III.

HET KISTENMAKERSWERK.

§ 9. Het ontstaan van het paneel.

De kistenmaker of schrijnwerker vervaardigde oorspronkelijk, zooals zijn naam aanduidt, alleen kisten. Hoewel hij in den loop der vijftiende eeuw het terrein zijner werkzaamheden uitbreidde met de later in gebruik gekomen kasten, is het niet met zekerheid vast te stellen, of hij ook de betimmeringen en plechtzetels mocht vervaardigen. In ieder geval werden de kistvormige zetels en de betimmeringen aanvankelijk door den timmerman vervaardigd en is hij, de timmerman, als den grondlegger van het 15ᵉ eeuwsche kistenmakerswerk te beschouwen, waaruit tevens te verklaren is, hoe de bouwkundige siervormen in het kistenmakerswerk kwamen, daar hij ook het kerkelijk houtwerk uitvoerde.

De constructiewijze van het Gothische kistenmakerswerk is zeer eenvoudig en wordt onderscheiden in „open" en „gesloten".

In het kerkelijk meubilair komt het open kistenmakerswerk, zooals schemels en tafels bijvoorbeeld, nagenoeg niet voor. De grondslag van den bouw of het geraamte van het gesloten werk wordt door het zoogenaamd regelwerk, waartusschen de paneelen gevat zijn, gevormd. Deze techniek is zeer oud en werd reeds door de Oud-Romeinen en Grieken toegepast. De vertikale deelen van het regelwerk worden „stijlen", de horizontale „dorpels" genoemd.

Bij het Gothische werk stonden de stijlen meestal dichter bij elkander dan de dorpels, tengevolge waarvan de paneelen hooger werden dan breed. Dit nu is een zeer logische constructiewijze, daar de vertikale druk over het algemeen grooter is dan de zijdelingsche; ook de omstandigheid, dat de hooge paneelen het best bij den Gothischen stijl pasten, kan tot die voorkeur voor paneelen van die proporties hebben bijgedragen.

Wat de vergaring van het regelwerk betreft, deze is bijna geheel onzichtbaar, zoodat wij dit hier liefst buiten beschouwing laten.

Gedurende den Laat-Gothischen tijd hebben de paneelen gewoonlijk zoogenaamde briefvullingen en worden dan ook briefpaneelen genoemd.

Hoewel veel over dit ornament is geschreven, is men er nog niet in kunnen slagen er een op feiten steunende oplossing van te kunnen geven[1]). Wel heeft de schrijver van de inleiding op den „Catalogus van de meubelen in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst" een nieuwe verklaring gegeven, waarbij de auteur veronderstelt, dat de paneelen door het zoogenaamde „bossen" een dakvormig profiel kregen, om in de sponning van het regelwerk te kunnen passen. Men zou zoo als vanzelf van deze eenruggige briefpaneelen tot het maken van drie- en meerruggige briefvullingen zijn gekomen. Hiertegenover staat, dat schrijver dezes op bijbelminiaturen en een gravure van het begin der 15e eeuw dateerende, zoowel één- als meerruggige briefpaneelen vond afgebeeld, terwijl hem daarnaast ook bestaande eenruggige uit de Laat-Gothiek bekend zijn.

Het is dan ook meer waarschijnlijk, dat het bossen der paneelen slechts de aanleiding is geweest tot het maken van briefpaneelen. Men vergete daarbij niet, dat de paneelen slechts aan de kanten gebost of geschaafd behoefden te worden om in de sponning van het regelwerk te passen; men had het midden van het paneel eenvoudig glad kunnen laten.

Daar dit nu minder sierlijk zou zijn was de eenigste methode de bossingskanten door ornamenteele profielen te verbinden, waarvoor men in aansluiting bij den Gothischen stijl, ronde profielen gebruikte. De in het midden van het paneel aangebrachte vertikale geulen zouden dan gewone schaafversieringen zijn, waarbij de uiteinden der ruggen met den beitel tot mooie punten werden gestoken.

En waar we den timmerman als den grondlegger van het kistenmakerswerk hebben genoemd, schijnt het ook heel natuurlijk, dat hij, evenals hij met zijn schaaf een profiel aan de regels gaf, deze versiering ook bij de paneelen toepaste.

De aldus vervaardigde veelruggige briefpaneelen doen eenigszins denken aan een rol perkament, die, na te zijn gevouwen, wordt uitgespreid. Inderdaad ziet men dan ook op het einde der middeleeuwen vele paneelen, welke ontegenzeggelijk sierlijk opgerolde perkamentbladen voorstellen.

Ter verklaring hiervan heeft men wel eens beweerd (Viollet le Duc), dat de houten betimmeringen van binnenhuizen vroeger met perkament werden bekleed. Dit perkament, dat in den loop der tijden rimpelde, zou dan tot motief voor den kistenmaker hebben gediend. Vandaar ook de Fransche naam voor het briefpaneel: „parchemin plié" en de Duitsche naam „Faltwerk". Zoover echter behoefde de kistenmaker toch niet naar het ornament, dat van het perkament is afgeleid, te zoeken, immers de band- of spreukrollen komen op ontelbare middeleeuwsche miniaturen, gravures of houtsneden voor. De bandrollen stellen lange strooken

[1]) The magazin of arts: Jan. 1906 pag. 212: The development of the linen panel, bij Dymer Vallance. J. Bunckmann: Führer A. Handb. Museum f. Kunst und Gewerbe. Bnd. II pag. 603. „Het Huis", jaarg. 3. pag. 122.

voor, hetwelk doet zien, dat dit ornament niet direct aan de werkelijkheid is ontleend, daar de perkamentrollen gewoonlijk hooger zijn dan breed en dus getrouwer door de briefvullingen worden uitgebeeld.

Omstreeks het einde der middeleeuwen worden de briefvullingen der paneelen dikwijls door traceeringen of symmetrische vlechtbandmotieven vervangen. Deze laatste schijnen afgeleid te zijn van omgekrulde en dooreengevlochten reepen perkament, terwijl de boezem of achtergrond van het paneel werd opgevuld met plantmotieven of fleurons. Behalve deze paneelversiering gebruikte men ook als zoodanig het zoogenaamde opengestoken werk, hetwelk men verkreeg door een à jour plankje voor het paneel te plaatsen. Hiervoor koos men: vegetale motieven als distel, wijnrank, hop- en eikenbladeren; heraldische ornamenten als wapens, schilden, helmen; en verder de motieven der christelijke symboliek.

Het beginsel van deze eigenaardige figurale behandeling kwam reeds voor in miniaturen van de 7de en 8ste eeuw en was ontstaan uit de planten- en dierenarabesken, een naam, die in het algemeen wordt toegekend aan ornamenten in slingerlijn en ontleend is aan de prachtornamenten der Arabische wapenen.

Zoo ontstaat in den Laat-Gothischen tijd een ornamentiek, die onder uiting van het gevoel, vormen vertoont, die de werkelijkheid niet meer weergeven. De levendige plantenmotieven worden dermate dooreengeslingerd, dat een gewirwar ontstaat, waarvoor de grillige groeiwijze der natuur alleen de grondslag kan zijn geweest.

Deze eigenaardige ontwerpen, zonder eenige constructieve gedachtengang, zonder middenas, vullen het paneel onregelmatig op, geen verband meer houdend met de omraming. En deze decoraties werden, gelijk gezegd, door middel van een à jour plankje op het paneel aangebracht, of ook wel werden deze direct in het paneel gesneden, terwijl de fijnheid van handkunst vooral uitkwam in die paneelen, waarin een nis met een figuur daarin was gesneden.

Bezien wij alzoo de Nederlandsche motieven, dan bemerken wij, dat zij het midden houden tusschen het Duitsche gewirwar en het Fransche gematigde.

Behalve de geschaafde, gestoken en gebeeldhouwde paneelen kent men ook nog een andere, minder kostbare houtsnijtechniek, met name de kerfsnede. Geometrische figuren als compassen en traceeringen werden hierbij door insnijdingen verkregen en ziet men alleen bij het huisraad aangewend.

Het in Duitschland tijdens de Gothiek zooveel toegepaste vlakkingswerk, waarbij alleen de achtergrond van de ornamenteele randen werd uitgediept, heeft schrijver dezes hier te lande niet aangetroffen.

§ 10. Het regelwerk.

Het regelwerk van het Gothische kistenmakerswerk, welks vernuftige samenstelling op doelmatigheid en duurzaamheid was berekend, werd tijdens de

Laat-Gothiek vereenigd met den monumentalen opbouw met zijn sierlijke architectonische en figurale ornamenten. Toch krijgt deze massieve houtbouw door het aanbrengen van hoog raamwerk en een lichte profileering een slank karakter.

In het degelijk handwerk treedt tevens de grondstof eerlijk naar voren, zoodat geen salonmeubelen worden verkregen. Dit behoeft ons, wanneer wij letten op de geheel andere geaardheid van den toenmaligen burger, niet te verwonderen. Immers de mindere gevoeligheid zou fineerwerk toch niet waardeeren. De grootste deugd van het Gothische schrijnwerk is, dat de siervormen uit het raamwerk zelf zijn gesneden, waardoor het zich het meest van het Renaissance-meubilair onderscheidt. Uit de bouwstof zelf zijn gesneden de vooruitstekende banden van het regelwerk, die ons aan de profileering van het portaal doen denken, terwijl het peerkraalprofiel van de deklijst ons aan de waterlijst van de Gothische kathedraal herinnert. Wanneer de regels echter niet door een lijst waren afgesloten, liet men de stijlen naar boven uitloopen in architectonische eindigingsvormen, naar beneden in druipers of koppen, terwijl de dorpels slakeindigingen of-figuren verkregen. Indien de stijlen wel door lijsten ingesloten zijn, dan schijnen de versierselen als architecturen en figuren er vóór aangebracht te zijn, waardoor het onderling verband niet zoo sprekend is. Hetzelfde neemt men waar bij de eigenaardige spiraaleindigende banden van de dorpels, welke er opgelegd schijnen te zijn.

Evenals in Frankrijk en Italië, tijdens de Laat-Gothiek, de bouwkunst met de sculptuur vereenigd wordt, neemt de kistenmakerskunst de beeldsnijkunst in zich op. Wellicht is een meubel dan ook beter geschikt om te worden versierd dan een kerkgebouw.

Moet men sommige kerken, zooals den Dom te Milaan „beklimmen" om al de details te kunnen bewonderen, een meubel kan men van één punt met al zijn onderdeelen gemakkelijk overzien, waarbij nog komt, dat een fraai meubel altijd versierselen noodig heeft, omdat bij de meubelkunst het constructief ornament, waaraan de Gothische bouwstijl zoo rijk is, geen groote rol speelt.

§ 11. De strijd tusschen de kistenmakers en de beeldsnijders.

Zoo kwamen de kistenmakers langzamerhand al meer en meer op het terrein van de beeldsnijders en het verwondert ons niet, dat wij in Utrecht, waar het gildewezen op het einde der middeleeuwen zeer ontwikkeld was, in het jaar 1550 een strijd tusschen het „Bijlhouwersgild", waar de kistenmakers toe behoorden, en het „Zadelaarsgild", waar de beeldsnijders lid van waren, zien uitbreken. Deze laatsten trachtten van den Raad van Utrecht gedaan te krijgen, dat den schrijnwerkers het „gestoken" snijwerk werd ontzegd, waarop de overheid den kistenmakers slechts het aanbrengen van figuren verbood.

Het besluit van den Raad van Utrecht luidt aldus:

„Anno 1548 des Woensdaichs den XVen Februarij,

Die Raydt gehoirt hebbende dalterratie gevallen tuschen die deeckens van de Bilhouwergilde ter eenre, ende die deeckens vande Sadelair gilde ter andre syden, Aengaende die questie tusschen der tween gilden voirsz. vallende opte halff tailgen (reliefsnijkunst), antycken (klassieke architecturen), metselrie (Gothische architecturen) ende ander cijeraid, die de kistemaeckers toe hiertoe in hair wercken mede gemaickt ende bij hoerluyder gebroedige dienres doen maicken hebben, ende heeft daerop verclairdt ende verclairen bij desen, dat die kistemaickers selfs ofte hoir gebroedige dienres wel halff tailgen ende ander cyradgiën als voeren in hoir wercken mede maicken sullen moegen, sonder dair mede der sadelair gilde te rueren, dan en sullen geen beelden moegen maicken nae inhouden der Sadelair gilde ordonnantie ofte sullen yerst der sadelair gilde voldaen hebben"[1]).

Ook in het tijdens de Middeleeuwen zoo belangrijke Dordrecht was dezelfde strijd tusschen de ambachten onstaan.

„Het Recht. Archief No. 137 Acte 463 van 15 Dec. 1561 bevat een appointement van het Gerecht, waarbij bevolen wordt, dat de drie ambachten van het schrijnwerkersgilde, te weten de beeldsnijders of antycqsnijders, de schrijnwerkers en de stoeldraaiers in 't exerceeren van hun ambacht zich reguleeren zullen naar vermelden van hunlieder keurboek. De aanklacht der beeldsnijders was, dat de schrijnwerkers zich vervorderden, in 't exerceeren van 't schrynwercken, te snijden en te draaien contrarie het keurboek. De schrijnwerckers beweerden van ouden tijde geuseerd te hebben te snijden en te draijen".

Een acte van 20 Juni 1562 acte 520 geeft weer dezelfde klacht: „De schrijnwerckers gingen voort dagelicx in haar ambachte antycx te snijden tot chyrage van 't werck"[2]).

---

[1]) Mr. S. Muller Fz.: Schildersvereenigingen te Utrecht, bl. 51.

[2]) Mededeeling, welwillend gegeven door den Heer J. L. van Dalen, archivaris der stad Dordrecht.

HOOFDSTUK IV.

HET HOUT IN DE KERKELIJKE BOUWKUNDE.

§ 12 De heterogene constructiewijze.

Aan den bouw van de kerken in Holland en Zeeland heeft de timmerman een belangrijk aandeel gehad. De lage drassige bodem van het Westen van Nederland kon geen groote zware kerkgebouwen van steen dragen. Talrijke teleurstellingen ondervonden de bouwmeesters, welke uit Vlaanderen kwamen om hier groote kerken met hooge torens van steen te maken. Misschien was men daarom gedwongen een heterogene constructiewijze toe te passen: men overdekte de muren door een gewelfde houten overkapping, welke een dakvormige betimmering kreeg, waarop de leien gelegd werden. Door hun mindere zwaarte leverden de houten overkappingen het voordeel op, dat de muren niet zoo'n grooten zijdelingschen druk kregen, terwijl groote spanningen gemakkelijk door lichte pilaren en dunne muren gedragen konden worden.

Het is ook mogelijk, dat men de heterogene constructiewijze uit spaarzaamheid toepaste. Eenige van dergelijke kerkgebouwen uit de veertiende en vijftiende eeuw, zooals de Groote Kerk te Brielle, de Hooglandsche en St. Pieterskerk te Leiden, hebben muren en pilaren, welke dik genoeg zijn om steengewelven te dragen en het schijnt, dat hier het hout slechts voor een tijdelijke overkapping bedoeld was en de bestemming had eens door steen te worden vervangen, waarvan later niets kwam. Het gebeurde maar al te dikwijls, dat de gelden, welke voor den aankoop van materialen moesten dienen, op het einde van den bouw minder snel binnenkwamen, waaruit te verklaren is, waarom men zijn toevlucht tot de goedkoope houten bekappingen nam. Want door gebrek aan natuurlijken steen in ons land, moesten de werken, hiervan vervaardigd, steeds zeer kostbaar en moeilijk uitvoerbaar zijn, terwijl het maken van houten gewelven een belangrijke tak van Holland's nijverheid vormde. In den scheepsbouw nl. werden houten gewelven voor de rompen der zeeschepen vervaardigd en ofschoon ons van deze industrie weinige gegevens uit dien tijd bewaard bleven, wordt de hooge vlucht, welke de scheepsbouw gedurende de 15^e^ eeuw genomen had, alleen reeds bewezen

door een minutieus geteekende prent van den betrouwbaren meester W♀, die een met „Kraeck" betitelden driemaster uitbeeldt, waarin wij het prototype van het 17eeuwsche zeekasteel kunnen herkennen.

Het is echter jammer, dat de meeste houten overkappingen in den loop der tijden door het hemelwater of het vuur werden vernietigd. In de Hollandsche kronieken komen talrijke beschrijvingen van kerkbranden voor en men moet bewondering hebben voor de volharding, waarmede men toenmaals de kerken herstelde. Hierbij komt, dat op den duur de leien der daken uit elkander schoven of verweerden, waardoor het regenwater, waarvan ons land zoo overvloedig wordt voorzien, tusschen de leien heen siepelde en het houtwerk deed vermolmen. Vele van onze kerken zijn thans nog telkens tot reparaties genoopt, welke zeer kostbaar zijn, daar soms de geheele bekapping moet vernieuwd worden.

§ 13. De ton- en kruisgewelven. (Pl. 1.)

Dit mogen de redenen zijn, waarom de Hollandsche kerken zeer eenvoudig werden gebouwd. Gewoonlijk kregen het middenschip en de transepten houten tongewelven, terwijl de zijbeuken met steenen overwelfd werden. Soms echter voorzag men de transepten, indien ze lager waren dan den middenbeuk, ook van steenen gewelven. Bij de hallenkerken daarentegen had iedere beuk een houten tongewelf.

Hieruit blijkt, dat de houten overkappingen alleen werden toegepast, wanneer het een hoog gewelf betrof, zoodat men blijkbaar maar al te goed het nadeel van de houtconstructie inzag.

Hallenkerken uit de 15de eeuw met houten tongewelven zijn: De Groote Kerk te Edam, de Bakenesserkerk te Haarlem, de St. Nicolaaskerk te Monnikendam, de St. Michaëlskerk te Oudewater (de bekapping in 1732 vernieuwd) en de St. Pancras- of Zuiderkerk te Enkhuizen.

Bij deze kerken is de heterogene constructiewijze consequent doorgevoerd en goedkooper konden dergelijke gebouwen niet gemaakt worden. Voor deze eenvoudige kerken zijn de bekappingen tevens een sieraad.

Ook de Oude Kerk te Amsterdam was eertijds een driebeukige hallenkerk met houten gewelven, doch zij werd in het begin der 16de eeuw basilikaal verhoogd. De basiliek-kerken worden door hun rijkeren opbouw meer gewaardeerd, maar waar het hout slechts voor de hoogere gewelven is toegepast, krijgt men onwillekeurig den indruk, dat de kerk niet zeer hecht is gebouwd.

De Groote Kerk te Rotterdam en de Oude Kerk te Delft zijn basiliek-kerken, waarvan de middenbeuk en de transepten in het midden der vijftiende eeuw houten tongewelven kregen, terwijl de zijbeuken met steenen werden overwelfd. Bij de Oude Kerk te Delft, welke haar oude overkappingen nog heeft behouden, zijn

vooral de dwarsbeuken zeer fraai, daar hier de gewelfschelpen, door de spitsbogen der muurvensters begrensd, meer afwisseling bieden dan de meeste tongewelven.

Bij de St. Vituskerk te Naarden daarentegen heeft alleen de middenbeuk een tongewelf van hout, terwijl de lagere zijbeuken en transepten steenen gewelven hebben.

De tongewelven der ogivale kerken zijn meestal spitsbogig, doch naderen in doorsnede bijna den halven cirkel.

Het kruisgewelf, dat bij de basilikale kerk ontstond, door het rechthoekig snijden van twee tongewelven, werd ook bij het overwelven der beuken toegepast, zooals men het bij de Nieuwe Kerk en de Nieuwe-Zijds Kapel te Amsterdam en de Groote Kerk te Oosthuizen nog kan zien.

§ 14. De ster- en netgewelven. (Pl. 2.)

Behalve de ton- en kruisgewelven zijn er in Holland nog andere soorten van bekappingen te vinden, welke van de steenconstructie zijn afgeleid. Ofschoon voor de laatste het kruisgewelf de meest logische bouwwijze is, was men tijdens het einde van het Gothische tijdperk niet meer hiermede tevreden. Men zag liever ingewikkelder constructiën en kwam op het idee, de schelpen van het kruisgewelf van uit den sluitsteen door meer ribben te laten onderverdeelen, welke zich halverwege splitsten, om ten slotte op de pijlers terecht te komen. Een dergelijk gewelf noemt men een stergewelf, doch, wanneer de ribben onderling weer verbonden waren, hetgeen bij een voortgezette onderverdeeling wel noodzakelijk werd, heet de constructiewijze: netgewelf. Hoewel de constructie van het ster- of netgewelf geen voordeel oplevert, werd op deze wijze in de dragende krachten van het gewelf, aan de ribben, een afwisseling gebracht, welke niet onaardig was bedacht. Wanneer men een dergelijke constructie in hout uitvoert, verkrijgt men niet hetzelfde effect, daar bij dit lichte materiaal de ribben te weinig schijnen te dragen.

De St. Bavokerk te Haarlem heeft een houten netgewelf. Wanneer men deze kerk betreedt, ziet men, dat de zware, dicht bij elkander geplaatste pijlers oorspronkelijk een steenen gewelf hadden moeten dragen; doch, wegens een verzakking van een der pijlers, zag men hier van af en bouwde in het jaar 1530 een houten netgewelf, waarbij de strekbalken natuurlijk overbodig waren. Het blanke eikenhout der gewelven, door de geprofileerde ribben onderverdeeld, welke met biezen zijn afgezet en door vergulde rozetten op de talrijke snijpunten zijn gemonteerd, dit alles is een spel van lijnen en kleuren zonder eigenlijken zin.

Ook de kerk te Vollenhove (O.) heeft een houten netgewelf.

§ 15. Het dwarsbeukige kerktype.

Uit het tot dusver besprokene blijkt duidelijk, dat de houten gewelven een imitatie van den steenbouw waren, dat het hout hier slechts diende om de steen te vervangen, want de bouwwijze dezer kerken levert niets merkwaardigs op, dat haar van den steenbouw onderscheidt, terwijl toch door de toepassing van een ander materiaal veel meer en daardoor iets geheel anders bereikt had kunnen worden, door gebruik te maken van de vele uitmuntende eigenschappen van het hout, die de steen mist. Doch Holland had niet zelf zijn kerkelijke bouwkunst voortgebracht, maar zij was hier tijdens de 13de eeuw door eenige kloosterorden uit Frankrijk, waar men alleen den steenbouw kende, ingevoerd.

De St. Laurenskerk te Alkmaar toont wel, dat de bouwmeester partij trok van het voordeel, dat het hout bood door zijn gering soortelijk gewicht, daar de groote middenbeuk dezer kerk te rank gebouwd is om met steen te worden overwelfd, ofschoon hier verder niet met het traditioneele type van een driebeukige kerk gebroken was.

Toch zou de heterogene constructiewijze iets nieuws brengen, voordat de Middeleeuwen eindigden. Hierop werd reeds opmerkzaam gemaakt door C. H. Peters in zijn beschrijving van de Haagsche St. Jacobskerk[1]).

Toen deze kerk in het jaar 1539 door brand geteisterd werd, bouwde men haar opnieuw op en werden niet ter weerszijden van haar middenbeuk eenige zijbeuken in de lengte van haar as opgetrokken, zooals dat gebruikelijk was, doch bouwde men op de beide zijden van den geheelen middenbeuk drie in hoogte en breedte met dezelve overeenstemmende dwarsbeuken. Hierdoor konden de steunpunten van het middenschip zich tot vier aan elke zijde beperken, welke pilaren echter eerder een voortzetting der dwarsbeukmuren schijnen te zijn, zoodat de bogen tusschen de pilaren ter weerszijden van den middenbeuk overbodig werden. Vooral dit laatste bracht mede, dat de middenbeuk niet iets zelfstandigs bleef, maar integendeel opging in de ruimte van de dwarsbeuken, welke tevens door den lichttoevoer van hun breede, tot aan de gewelven oploopende ramen der sluitgevels den hoofdtoon verkregen.

Dat dit dwarsbeukige type navolging vond, bewijzen o. m. de kerken te Voorburg, Vianen, de Kloosterkerk te 's-Gravenhage, de kerk te Heusden, de Oude Kerk te Amsterdam en de Groote Kerk te Gouda, ofschoon dit zich bij laatstgenoemde kerken bepaalde tot de versmelting der groote zijkapellen in de zijbeuken dezer kerken.

Het voordeel van het dwarsbeukige type was niet alleen gelegen in de materiaalbesparing bij de te overwelven ruimte, waarbij tevens aan kosten gespaard en aan

[1]) Jaarboekje „Die Haghe" 1900, bl. 113.

schoonheid gewonnen werd. Er was hier tevens een hoogst eenvoudige oplossing gevonden voor het moeilijke vraagstuk om aan een kerk met drie even hooge beuken voldoende licht te geven, waartoe men anders slechts tegemoet kon komen door het aanbrengen van dakkapellen met eigen gevels en ramen.

§ 16. De decoratie der gewelven. (Pl. 3—4.)

In tegenstelling met de steenen gewelven wordt de constructie van het houten kapgebint ten deele zichtbaar, hetgeen het nadeel heeft, dat het vrije gezicht in de kerkruimte wordt belemmerd.

Waar de ribben van het gewelf op den muur komen, zijn deze gewoonlijk rechtstreeks, dwars op de richting van den beuk, door strek- of spantbalken verbonden. De ribben en strekbalken rusten op een in den muur gemetselde console, of z. g. sleutelstuk. Het sleutelstuk wordt geschraagd door een in den muur gemetselden staanden stijl, van ongeveer een meter lengte, die op zijn beurt weer op een blokkeel, een console rust. Gewoonlijk springt het sleutelstuk ongeveer een meter ver vooruit en is dan onder zijn uiteinde rechtstreeks door een korbeel of schoor met het ondereinde van den muurstijl verbonden. Hoe de druk der gordingen op de muren wordt overgebracht, blijft door de overwelving voor het gezicht verborgen.

Natuurlijk was het niet noodzakelijk een kapgebint met strekbalken te maken, doch vroeger schroomde men niet, de constructie te doen uitkomen en de strekbalken hadden het groote voordeel, dat het kapgebint, als driehoek geconstrueerd, onwrikbaar bleef en den muren een gedeelte van den zijdelingschen druk werd ontnomen.

Dengenen, die gewend zijn aan steenconstructies, zal het aanvankelijk moeilijk vallen deze gemengde bouwwijze te bewonderen en daarom aarzelen wij de Oude Kerk te Naaldwijk als een fraai voorbeeld hiervoor te noemen, ofschoon juist bij deze kerk het beginsel zoo consequent is doorgevoerd. De middenbeuk en dwarsbeuken van deze 15- eeuwsche kerk hebben houten tongewelven, terwijl ook de zijbeuken halve tongewelven van hout toonen. De muurstijlen loopen van af het sleutelstuk tot aan den voet van de zuilen door, zoodat ze onwillekeurig aan de colonnetten der Gothische bundelpijlers doen denken, welke de ribben van het gewelf te schragen hadden. Als eigenaardigheid dient nog vermeld, dat de muurstijlen in de transepten op twee verschillende hoogten door strekbalken worden verbonden.

Door de gemengde constructiewijze bleef de bouwstijl in Holland eenvoudig, doch des te meer zorg werd besteed aan de uitvoering van het houtwerk.

De ribben van het gewelf werden gewoonlijk met banden geprofileerd, de strekbalken en korbeelen gebiljoeneerd en de sleutelstukken en blokkeels kregen van voren een enkel of dubbel peerkraalprofiel.

Behalve de profileering trekt ook de polychromie de aandacht.

Als voorbeeld noemen wij alleen de St. Pieterskerk te Leiden, waar de ribben van het gewelf met roode en blauwe biezen zijn afgezet, terwijl de vakken langs de ribben door een gekleurden looverrand zijn versierd. Op de snijpunten van de ribben met den hoekkeper zijn rozetten aangebracht, met rood, blauw en verguld gekleurd.

De groote vakken van de houten tongewelven leenden zich ook bizonder goed voor het aanbrengen van breedopgezet en figurenrijk schilderwerk. In de St. Vituskerk te Naarden, de St. Laurenskerk te Alkmaar, de Oude Kerk te Warmenhuizen en de Westerkerk te Enkhuizen, zijn de gewelven met bijbelsche voorstellingen versierd, welke de schoonste voortbrengselen van onze schilderkunst tijdens het einde der Middeleeuwen vertegenwoordigen.

Ook de beeldsnijder was behulpzaam bij het verfraaien van het timmerwerk, misschien was zijn aandeel zelfs zeer belangrijk, ofschoon men dat niet kan bewijzen, daar ook hier zijn werk na de Reformatie werd verwijderd. Toch kan men eenige voorbeelden noemen. Zoo heeft de Groote Kerk te Rotterdam groote stervormige rozetten en de Oude Kerk te Delft gekleurde rozetten, welke in het hart een engelenkop toonen. Deze laatste rozetten zijn buitengewoon fraai gesneden en werden tusschen de jaren 1562 en '67 door de beeldsnijders Albrecht Cornelisz en Jacob Symonsz vervaardigd, zooals uit onderstaande posten blijkt[1]).

Het Museum „Oud Dordrecht" bezit eenige gepolychromeerde rozetten, afkomstig van de houten bekapping van het middenschip en koor der Groote Kerk aldaar, met voorstellingen van den Hof van Gethsemané, de Bespotting, de Geeseling, Pilatus zijn handen in onschuld wasschende, Christus het kruis dragende en een Christuskop.

In het Bischoppelijk Museum te Haarlem is een houten sleutelstuk (cat. No. 424), waarop een engel, met een bandrol in de handen, is afgebeeld. Naar het gezichttype te oordeelen is het primitieve werk van Hollandschen oorsprong en zal uit het begin der vijftiende eeuw dagteekenen; sporen van verguldsel zijn in het hoofdhaar nog aan te treffen.

Het Museum voor Kerkelijke Kunst te Haarlem heeft twee sleutelstukken, welke een vaardiger hand verraden. Deze stukken zijn afkomstig uit een kerk te Kampen en stellen voor: Christus zijn voorvaderen verlossende uit het voorgebergte, van de hel en David met Goliath. Ofschoon deze sculpturen de fouten met de meeste 15eeuwsche tafereelafbeeldingen gemeen hebben, is het merkwaardig hier de welgeschapen Christus- en Davidfiguren vereenigd te zien met de weerzinwekkende chimères uit de hel en den duivelschen Goliath.

---

[1]) Boek van ontvangst en uitgaaf van de Oude Kerk te Delft, beginnende met het jaar 1545 (in bezit van het Bisschoppelijk Museum te Haarlem). Tusschen folio LVVVIIJ en folio LVVVIIIJ verso: Anno 1562: Betaelt Albrecht voir snijden van 9 roozen tot het hooch choer het stuck 38 st. Anno 1563: Betaelt Albrecht voirt snijden van een roos inde middenkerk 38 st. Betaelt Jacob Sijmonsz voirt snijden van elf roosen die int middelkerk het stuk 26 st. Anno 1567: Betaelt Aelbrecht Cornelisz beeldesnijder van 5 halve roosen te snijden inde Noort Kerck.

En mocht men er nog aan twijfelen, of wel de beste beeldsnijders eertijds het timmerwerk voltooiden, dan kan men zich hiervan nog heden in de kerk der Waalsche gemeente te Delft, de voormalige Kapel van het Klooster van Sinte Agatha, overtuigen. Volgens Van Riemsdijk[1]) zou de bisschop van Utrecht in 1467 de Mater van het Convent vergunning hebben gegeven, de oude kapel van het klooster te sloopen en een nieuwe te bouwen, welke volgens een bisschoppelijk charter in het jaar 1471 gewijd werd. Deze kapel had oorspronkelijk een beuk met een houten spitsbogig tongewelf zonder strekbalken. De ribben rusten op sleutelstukken, welke door houten stijlen worden geschraagd. Een tiental stijlen aan de Westzijde, welke tijdens de Reformatie door een orgelgalerij werden verborgen, toonen figurenreliefs, terwijl men bij de andere muurstijlen duidelijk kan zien, dat het snijwerk later is verwijderd. De tien overgebleven reliefs, welke dus tusschen de jaren 1467 en 1471 vervaardigd moeten zijn, stellen geestelijken, martelaren en Apostelen voor. De staande figuren zijn in relief gebeeldhouwd en rusten op consoles, welke met wapens zijn georneerd. Helaas zijn slechts drie gezichten ongeschonden gebleven en hierbij valt het eerst het jonge gelaat van St. Stefanus op, dat, hoewel zeer schoon, toch recht menschelijk is. De langgebaarde en zwaar gelokte koppen van St. Andreas en St. Simon zouden zich niet van het meerendeel der „oude heiligenfiguren" onderscheiden, wanneer ze niet zulke sprekende oogen hadden, waardoor ook deze figuren de naturalistische portretkunst van den beeldsnijder bewijzen. De draperieën zijn met een breede snede vluchtig aangegeven, zonder de lichaamsvormen te releveeren, terwijl toch in de breede partijen afwisseling is gebracht door een gebroken lijnenval.

Deze waardige standfiguren, welke door hun overgroote lengte en forsche drapeering geheel aan de eischen voldoen, welke aan hooggeplaatste sculptures gesteld mogen worden, behooren tot de schoonste en meest karakteristieke voortbrengselen der specifiek Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst.

Volgens G .v. Arkel en A. W.Weissman wordt ook de kerk te Ilpendam (N.-H.) door standfiguren versierd: „in de koornis worden de gewelfribben gedragen door vier fraai gesneden baldakijns in Laat-Gothischen trant, die vier beelden van hout gesneden, overhuiven; deze beelden in 15- eeuwsch kostuum stellen voor: een jongen man met een hertogshoed op, een jonge vrouw, die een kroon draagt en de handen biddend opgeheven houdt, een man met een baard, in een lang gewaad en door een kroon gedekt en een bejaard man met een boek in de linkerhand"[2]).

Ten slotte vindt men eenige van dergelijke houten standfiguren in het kerkje te Nisse (Z.) en vermoedelijk zullen ook de wit gekalkte beelden onder het koorgewelf van de Bakenesserkerk te Haarlem van hout zijn vervaardigd.

---

[1]) Jhr. B. W. F. van Riemsdijk: Historische beschrijving van het klooster van Sinte Agatha en van het Prinsenhof te Delft.

[2]) Noord-Hollandsche Oudheden, Derde Stuk bl. 23.

§ 17. De torens.

Het gebruik van het houtgewelf bij den kerkbouw in ons land verklaart diens veelvuldige toepassing in ons kerkelijk meubilair, zooals weldra aangetoond zal worden. Misschien kan hetzelfde van onzen houten kerktoren gezegd worden, hoewel een eenigszins afwijkende siervorm ook in de steenen klein-architectuur van het buitenland dikwijls wordt aangetroffen.

Nog meer dan de gewelven hadden de houten torens, toen de bliksemafleiders nog niet bekend waren, van brand te lijden, zoodat slechts enkele uit de Middeleeuwen bewaard bleven.

George Galland[1]) noemt den torenbouw van de St. Bavokerk te Haarlem „epochemachend", daar deze tot voorbeeld zou hebben gediend voor den toren van de Haarlemsche Bakenesserkerk en den voormaligen toren van de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch.

De houten toren van de St. Bavokerk te Haarlem werd in het jaar 1520 gebouwd, nadat men in 1502 geprobeerd had op enorme bundelpijlers een massieven pyramidalen toren te bouwen, welke wegens verzakking afgebroken moest worden.

De houten toren staat op het kruis der kerk en bestaat uit vier boven elkander gestelde achtzijdige gedeelten, waarvan het eene gedeelte steeds dunner is dan het daar onder gebouwde. Bij elk gedeelte zijn de zijden met traceeringen gevuld en de hoeken door pinakels afgezet, welke naar boven uitsteken om als hoekstijlen te dienen voor de balustrade van het daar boven gelegen gedeelte. Alleen het onderste lage gedeelte is van steen gemaakt en voorzien van de wijzerplaten van het uurwerk. De andere gedeelten doen als klokketoren dienst en zijn van hout vervaardigd, terwijl de zijden gedeeltelijk open zijn om als galmgaten te dienen. Van boven is de toren door een open „appel" afgezet, in den vorm van een ui, welke uit 8 staande hoekkepers bestaat, die met hogels zijn versierd en van boven in een spits verbonden zijn, aan den z. g. keizerstijl, een makelaar, welke wordt voortgezet door den ijzeren windwijzer.

De beide houten kerktorens van Haarlem, welke mede door hun open bouw bizonder licht en zeer geschikt zijn om zware stormen te weerstaan, geven aan het profiel der stad, welke in de vlakke omstreken zoo duidelijk uitkomt, een typeerend karakter.

Doch ook van den toren der St. Bavo is een prototype te vinden. In denzelfden trant is het uit drie zeskantige zones bestaande houten torentje, dat op het kruis der St. Laurenskerk te Alkmaar staat en hetwelk vermoedelijk in 1519 werd vervaardigd, toen de bekapping gereed kwam.

Ook het sierlijke houten torentje van de Ooster Kerk te Hoorn, is in dit genre en werd gemaakt naar het model van den oorspronkelijken toren,

[1]) Geschichte der Holl. Baukunst und Bildnerei.

waarvan een fragment zich in het museum ter plaatse bevindt, hetwelk uit het jaar 1513 dagteekent.

Het is opmerkelijk dat, terwijl de hoofdtorens der Gothische kerken in het buitenland gewoonlijk aan de Westzijde der kerk, boven den ingang gebouwd werden, de zooeven genoemde torens op het kruis der kerk stonden. De laatste hebben zich wellicht uit de houten klokkenhuisjes ontwikkeld, welke zich op het dak der veertien- en vijftiendeeeuwsche kerken en kloosters bevonden.

§ 18. De deuren. (Pl. 5—6.)

Daar de kerk vele kostbaarheden bezat, was het wel noodig met het oog op inbraak de deuren ijzersterk te maken en al vroeg legde de timmerman er zich op toe hiervoor doeltreffende constructies te bedenken. Want de constructie van raam en paneel is niet geschikt voor kerkdeuren, daar de paneelen door geweld gemakkelijk verwijderd kunnen worden. De kerkdeuren werden daarom meestal van zoogenaamde „delen" gemaakt en het liefst gebruikte men „kantdelen". Om het ontstaan van deze kantdelen te verklaren, dient men zich voor te stellen, hoe een boom gezaagd wordt: de cylindervormige stam wordt evenwijdig met zijn as aan planken gezaagd. De eerste en laatste plank echter behouden aan één kant de buitenzijde van den stam en heeten daarom kantdelen. Deze kantdelen worden in de lengte gehalveerd en zijn dus aan den éénen kant dikker dan aan den anderen, of „loopen taps toe", zooals de timmerman zegt. De kantdelen zijn voor de gewone doeleinden ongeschikt en daarom goedkoop. Daar ze echter niet minder sterk zijn dan andere planken, gebruikte men ze voor het maken van kerkdeuren en stelde men eenige kantdelen, zoo hoog als de deur, vertikaal naast elkander op, waarbij de dunne kant van de ééne deel een paar centimeter over den dikken kant van de volgende deel werd gelegd. Deze verbinding heet „overnaadsch" of „overlap". Om de delen sterk aan elkander te hechten werden deze soms door eenige horizontale klampen verbonden.

Zoo is de deur naar de doopkapel in de St. Bavokerk te Haarlem uit vier kantdelen vervaardigd, welke bij de naden met de kraalschaaf zijn bewerkt, d. w. z. van eenige vertikale smalle profielen voorzien. Aan de achterzijde zijn de delen door vier horizontale klampen verbonden.

Gewoonlijk werden de delen aan een kruiswerk van klampen gehecht, welke in horizontale en vertikale richting over elkander zijn gelegd en waarbij steeds de breedte van één klamp werd overgesprongen. Om de klampen in één vlak te verkrijgen moesten deze op de snijpunten met zoogenaamde „holle borsten" vergaard worden. Het ornament voor dergelijke deuren werd gewoonlijk verkregen door de klampen aan de binnenzijde der aldus ontstane vierkante vakken, de zoogenaamde „spiegels", met den beitel af te schuinen.

Een op dezewijze geconstrueerde deur bevindt zich in de Nieuwe Kerk te Amsterdam. Het deurtje staat in een Gothisch zandsteenen poortje, dat toegang geeft tot het „Kerckmeesters Comptoir" en aan diens achterzijde staat te lezen: „Dit poortje is afkomstig uit de Nieuwe Zijds Kapel en werd in 1910 hier geplaatst."

De vierkante spiegels van het klampwerk van dit deurtje worden door cirkelvormige profielen ingesloten, waarbinnen de klampen zijn afgeschuind en waarbij voor ieder vak vier veelbladige rozetjes zijn uitgespaard. De deur heeft aan de achterzijde twee scharnieren, welke de verbinding tot het poortje tot stand brengen. De scharnierplaten loopen over de geheele breedte der deur ter hoogte van twee horizontale klampen en zijn met eenige bouten aan deze vastgeklonken, zoodat tevens de delen aan de klampen bevestigd zijn. Verder zijn geen spijkers of bouten noodig om de deur in elkander te zetten en door deze perfecte constructie is een buitengewone stevigheid verkregen.

Een zelfde constructie heeft een deur in het Noordelijk portaal van de Groote Kerk te Edam, waarbij ook het zelfde ornament is aangebracht.

De deur in de St. Bavokerk te Haarlem, welke toegang geeft tot de collectantenkamer, is zes jaar geleden uit den muur te voorschijn gehaald, waar deze ingemetseld was. Deze deur is van vier kantdelen vervaardigd, waartegen de gekruiste klampen zijn aangebracht, welke door zoogenaamde „invallende borsten" worden vergaard. Invallende borsten zijn een soort holle borsten, waarbij de klampen tevens met zwaluwstaarten zijn verkeept, zoodat het klampwerk nog steviger in elkander zit en het scheluw trekken wordt vermeden. Daar de breede klampen hier vrij dicht naast elkander staan, zijn de spiegels klein en hieraan herkent men direct de oude constructiewijze, waarbij men slechts de doelmatigheid, de stevigheid nastreefde. Ook het eenvoudige ornament doet vermoeden, dat deze deur zeer oud is: de klampen zijn binnen kwart-cirkels om de spiegels afgestoken.

Gewoonlijk kregen de op deze wijze geconstrueerde kerkdeuren een ingewikkelder ornament, waarbij echter steeds het afsteken van de velgkanten der klampen binnen een cirkel om den spiegel tot leidmotief diende. Fraaie voorbeelden hiervan zijn de deuren van de Groote Kerk te Sneek en van het Noordelijk portaal der St. Michaëlskerk te Zwolle.

Het portaal van den hoofdingang van de St. Michaëlskerk te Zwolle, een van de mooiste voortbrengselen van de Gotische bouwkunst in Nederland, is omstreeks 1430 voltooid en zal toen wellicht ook de groote dubbele deuren gehad hebben, welke het thans nog tooien. De gekruiste klampen van deze deuren zijn met invallende borsten vergaard en binnen cirkels Gothisch gebiljoeneerd, terwijl bij elke deur negen rijen boven elkander, elk van vijf spiegels, zijn ontstaan.

De kleinere kerkdeurtjes, welke niet zoo sterk behoefden te zijn, werden ook wel van kraalschrooten gemaakt. De kraalschrooten worden vervaardigd van langs-

door geschulpte planken, welke het voordeel hebben van minder te trekken dan planken van de volle breedte. De kraalschrooten, welke tegenwoordig met messing en groef in elkander worden gewerkt, werden vroeger overnaads verbonden en op twee of drie horizontale klampen bevestigd, terwijl bovendien elke schroot door een hol schaafprofiel over de geheele lengte werd versierd. Ook de St. Bavokerk te Haarlem heeft een voorbeeld hiervan.

Slechts één kerkelijk paneeldeurtje uit het Gothische tijdperk is schrijver dezes bekend, nl. dat tot de Sacristie van den Dom te Utrecht toegang geeft en hetwelk in het jaar 1497 door Jan van Schaijck vervaardigd werd. De onderste paneelen van dit deurtje hebben eenruggige briefvullingen, terwijl de bovenpaneelen een zeer fraai gestoken ornament toonen van traceeringen en loofwerk, waarin scheef gestelde schilden hangen.

Wellicht dezelfde beeldsnijder, thans Jan van Schaydijck genoemd, sneed de rijk gebeëldhouwde leuning van de houte wenteltrap, welke thans nog in den Dom bewaard wordt en eens diende om toegang tot het Sacramentshuis te geven.

De reeds verdwenen bovendorpels der beide Westdeuren van den Utrechtschen Dom waren in het jaar 1486 door Jan Petersz. met beelden van kreupelen versierd. Evenals het deurtje van de Sacristie waren deze oorspronkelijk rood geverfd[1]).

Daar de portalen der Hollandsche kerken zeer eenvoudig waren is het begrijpelijk, dat juist de deuren met beeldsnijwerk werden versierd. Zoo kregen de twee deuren van den voormaligen Westelijken toren van de St. Bavo te Haarlem de beelden van Onzen Heer, O. L. Vrouwe en S. Willebrord, in 1462 door „Jacob die beeldsnijder" vervaardigd en door „Heijnric die scilder" gestoffeerd[2]).

---

[1]) S. Muller Fzn.: De Dom te Utrecht bl. 9 en 17.
[2]) J. J. Graaf in Gesch. v. h. Bisdom Haarlem, Deel IV.

HOOFDSTUK V.

HET HOUTWERK IN CEREMONIEELEN DIENST.

§ 19. Het altaar en de doopvont. (Pl. 7.)

Thans willen wij van het onderwerp der bouwkundige onderdeelen van de kerk afstappen en hare uitrusting eens in oogenschouw nemen.

Voor de oudste kerkelijke meubelstukken moeten wel het altaar en de doopvont gegolden hebben.

Van onze eerste kerken in Nederland, welke van hout waren gebouwd, weet men echter niets meer af, dan de plek, waar ze eens gestaan moeten hebben. Natuurlijk kan men van hun inrichting weinig vertellen, maar, dat ze een altaar en een doopvont gehad moeten hebben, kan men niet betwijfelen, daar deze noodig waren bij de oudste ceremonieën van den Christelijken godsdienst.

Het altaar werd gebruikt bij de ceremonie van het H. Offer des Nieuwen Verbonds. Het is afgeleid van het Laatste Avondmaal, waarbij gebruik was gemaakt van een cederhouten tafel. In navolging hiervan had men dus oorspronkelijk de altaartafel van hout mogen maken.

Doch al spoedig verbood de kerk het maken van houten altaren, daar het hout niet duurzaam genoeg bleek voor deze gewijde plaats. De altaartafel (mensa altaris) moest uit een enkelen natuurlijken steen gemaakt zijn en mocht zelfs niet uit compositie of gebakken steen vervaardigd worden. Gewoonlijk werd de altaartafel uit een marmeren plaat gemaakt, welke op vier of vijf kolommen rustte. In één der kolommen bevond zich de oorkonde der consecratie.

Het liefst bouwde men het altaar op het graf van een heilige of een martelaar en wanneer daar ter plaatse geen heilig graf was, begroef men later de martelaren onder het altaar. Dit gebruik was een navolging van de „Kerk van 's Verlossers Opstanding", welke Keizer Constantijn de Groote te Jerusalem deed bouwen op de plaats, waar men Jezus' graf meende te kunnen aanwijzen.

Vanaf de 9de eeuw (Concilie van Rheims, 867) veroorloofde de kerk, dat men de doodkisten der martelaren, welke men reliekkisten noemt, op de altaartafel mocht zetten. Zulk een reliekkist wordt nog bewaard in de S. Servaaskerk te Maastricht. Tot de 12e eeuw zijn de reliekkisten echter zeldzaam; maar toen men daarna de overblijfselen der martelaren over verschillende altaren verdeelde,

kwamen de daarvoor gemaakte reliekschrijnen of -houders in Nederland veelvuldig voor. Ze hadden den vorm van het lichaamsdeel, dat bewaard werd, b. v. van een hoofd of een arm, en werden gewoonlijk van zilver vervaardigd.

De Dom te Utrecht schijnt zooveel relieken gehad te hebben, dat, volgens Mr. S. Muller[1]), bij het St. Magdalenafeest, dat eens in de zeven jaar werd gevierd, een tijdelijk oxaal werd getimmerd om ze alle te kunnen dragen.

Oorspronkelijk bevond zich de reliekschrijn achter de altaartafel, maar hooger dan deze. Gewoonlijk was de achtergrond van hout vervaardigd en heette „superfrontale" of „retable".

Toen op het einde der Middeleeuwen het aantal altaren in de kerk voortdurend toenam, kwamen de beelden der heiligen de reliekschrijnen vervangen. De heiligenbeelden werden door kasten omsloten, die gedurende de hoogere feesten en bij een plechtige mis werden geopend. De latere altaarstukken hadden gewoonlijk twee draaibare zijpaneelen, welke met schilderwerk werden versierd. Deze z. g. triptieks hebben een fraai geprofileerde omlijsting, dofzwart met vergulde biezen of met bonte kleuren gepolychromeerd. De deklijst van het middenpaneel had den vorm van een sierlijken spitsboog met kruisbloemeindigingen, terwijl elk der zijpaneelen door halve spitsbogen werden afgesloten, opdat de beide vleugels tezamen het middenpaneel konden bedekken.

De z. g. gesneden altaarstukken hebben gewoonlijk denzelfden bouw als de triptieks maar zijn dikwijls in vele vakken of nissen verdeeld, waarin enkele — of groepfiguren in hoog relief zijn gesneden.

Bij de prenten van Meester W ⚲ (werkzaam derde kwart der 15e eeuw, waarschijnlijk in Holland) zijn ook eenige ontwerpen voor retabels te vinden. Deze retabels zijn in drie rechthoekige vakken verdeeld: twee ter weerszijden en een derde, hooger vak in het midden. De vakken zijn door fijn architectonische gewelfschelpen versierd, waarin de figuren hun plaats konden vinden. Ofschoon deze ornamentiek geschikter lijkt om in zilver te worden uitgevoerd, waren deze gravuren blijkbaar bestemd, om als modellen voor den beeldsnijder te dienen.

Fragmenten van altaarstukken bevinden zich zoowel in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht als in het Rijksmuseum. Een prachtige rijk gepolychromeerde retabel, een voortbrengsel der Antwerpsche school (gemerkt met „het handje") afkomstig uit de St. Anthonis bij Boksmeer, maakte eens deel uit van de verzameling van het slot te Heeswijk en bevindt zich thans in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch.

Het werk van Hollandsche beeldsnijders heeft men te Kalkar meenen terug te vinden, daar eenige der zeven onbeschilderde retabels der St. Nicolaikerk aldaar een realistische voorstellingswijze toonen en de namen der vervaardigers als Hen-

[1]) S. Muller Fzn.: De Dom te Utrecht.

drik Douverman en Mr. Arnt een Nederlandsche herkomst verraden[1]). Het werk van Douverman, „Het altaar der Zeven Smarten" genaamd, gelijkt meer Zuid-Nederlandsch werk te zijn door den overvloed en bewogenheid der figuren. Mr. Arnt of Arnold von Tricht, die een Maria-altaarstuk en in 1540 een eikenhouten Mariakroon voor de St. Nicolaikerk te Kalkar en in 1551—53 een groep steenen beelden voor de St. Victorskerk te Xanten maakte, zal misschien genoemd zijn naar zijn geboorteplaats, een dorpje in de buurt van 's-Hertogenbosch[2]).

Zijn opleiding evenwel zal hij wellicht in Antwerpen genoten hebben, want men vindt zijn naam, Aerdt van Tricht in de Antwerpsche Liggeren van het jaar 1522 vermeld[3]).

De Gothische retabel van de kerk te Hulsthout (Prov. Antwerpen) daarentegen heeft vele eigenschappen, die merkwaardigerwijze met die van de specifiek Noord-Nederlandsche overeenkomen. Het relief is een weinig vlak en sommige figuren slecht geproportioneerd.

Doch noemen wij liever de eigenschappen, welke de schoonheid van dit sobere altaarwerk uitmaken. Deze komen het meest uit in de scène, welke de geboorte van Christus voorstelt en waar Maria en Jozef met den kandelaber in de hand geknield liggen bij de kribbe, terwijl van weerskanten een herder komt aangeloopen, de eene, een oudere, in eerbiedige houding, met de hand aan zijn hoed, gereed om dezen af te nemen, de andere, een jongeling, als in vervoering geraakt, met gevouwen handen. Het is opmerkelijk, hoe fijn de verschillen in houding, kleeding en gelaatsuitdrukking dezer figuren zijn weergegeven om van elk hunner een persoonlijkheid te maken. Door hun rustigen stand en natuurlijke gelaatsuitdrukking symboliseeren deze beelden tezamen één verheven gedachte, zonder toevoeging van onnoodige détails. Hoe weldadig doet niet de eenvoudige compositie aan van de vier episodes uit het leven van Christus in de onversierd gebleven rechthoekige omlijstingen, indien men hiermede de meestal overladen en rustelooze altaarstukken in het buitenland vergelijkt![4]).

Het is begrijpelijk, dat er van onze altaarwerken slechts weinige gespaard bleven, want de felle beeldenstorm had het voornamelijk op deze gemunt. Gelukkig, dat wij deze leemte in onze kunstgeschiedenis door de archieven gedeeltelijk weder kunnen aanvullen.

Wat het aantal uitgebeelde figuren en tafereelen betreft behoefde de retabel van de Broederschap der Ellendige Zielen, welke een altaar in de Utrechtsche Buurkerkonderhield, voor geen ander werk onder te doen. Deze broederschap, waarvan de oorkonde der fundatie uit het jaar 1436 dateert, was zeer vermogend en liet in het jaar 1501 een altaarstuk aanbesteden voor 150 gouden rijnsgulden aan

[1]) Vergelijk o. a.: Dr. P. Albert Kuhn: Allg. Kunst-Gesch. II Halbb. bl. 440.
[2]) Vergelijk o. a.: Die Rheinischen Kunstdenkmäler, Kreis Kleve bl. 62, 69 en 74; Kreis Moers bl. 99.
[3]) Ph. Rombouts en Th. van Lerius: De Liggeren etc. bl. 99.
[4]) Vergelijk: Jean de Bosschere: La Sculpture Anversoise au XVe et XVIe siècle, bl. 95 f.f.

„heynrick (heynrickz.) en Jacob (eelgisz.) syn swager beeltsnyderen". De kistenmaker had eerst de „back (retabel) en voet (predella) van ons tafel" vervaardigd, welke men vervolgens naar de werkplaats van „heynrick die beeltsnyder" liet brengen. De „aenbestaeding der autaertafel" geeft een weliswaar zonderlinge, maar nauwkeurige beschrijving, waarvan slechts het volgende vermeld zij:

„Item die voet sell gedeylt wesen in drie perken (vakken) mit suverlicke py-„leerngens, daer dat middelste perck off sel wesen: ons lieff vrou in die craem „sunte anna sell sitten op een scoen setell voert hooffden vant bedde en een „wiechge voert bedde en engelkens daerom ende josep sell sitten op een setell „tenden voeten vant bedde.

„Item dat perck naest dat heylich cruuysautaer sell instaen die bootscap van „ons lieff vrou nae behoren ende den heylighen geest van bouen comende met een „Jesus, et cruys opten hals hebbende, nederdalende.

„Item dat perck naest et koor sell in staen die corsnacht (Kerstnacht) na be-„horen, mit die engelen van bouen comende, singende gloria in excelsis en die „hardekens (herders) in die hoeken bouen mit een suverlick rondeel van metselry.

„Item die tafel boue sell wesen gedeyllt in drie percken en mit omgaen cruesen of kelen, gelyck die scoemaker tafell (het altaarwerk van het gilde der schoenmakers).

„Item dat middelste perck sell dat wyste wesen en sell dat oordell in staen ende „ons lieff vrou ende sunt jan opt eertryck knyelende en onser godt opten reghen-„boghe mit dat swert an die luster syde ende een lelystruuck an die rechtersyde en „bouen uyt dat wulff an elke syde een engel mit een basuyn en dat eertryck voell „doden verrysende en boven int hoofft scoen metselry en daer midden incomende „die trynytyt."

Nog tien andere perken zijn eveneens beschreven en het werk, dat op deze wijze een groot gedeelte der bijbelsche geschiedenis plastisch uitbeeldde, werd in 1542 door Jan Block en (of) meester Jan Werscoer gestoffeerd en verguld[1]).

Blijkbaar was de schepper van dit kunstgewrocht, de beeldsnijder Hendrik, een Utrechtenaar, daar hij met Jacob geparenteerd was. Hij zal zich indertijd in Antwerpen als leerling hebben gevestigd en voor de uitvoering van dit werk zijn geboortestad voor eenige jaren hebben opgezocht. Immers de Antwerpsche Liggeren vermelden in 1481 en in 1507 een Heynderick van Utrecht en dat deze een beeldsnijder is, blijkt uit het feit, dat in 1507 een zijner leerlingen, Hennen Bouwens, later bij Jan Ghenoets (beeldsnijder) in de leer ging[2]).

Uit de „Besluiten des Raads van Utrecht" blijkt, dat in 1526 „Henrick die Beeldsnijder" weer naar zijn moederstad was teruggekeerd en dat in 1531 „Henrick Henrickss" niet meer in leven was[3]).

[1]) Mr. Fl. A. L. van Rappard, De rekeningen van de broederschap van de Ell. Zielen zie: Arch. v. d. Gesch. v. h. Aartsb. Utrecht (Deel VII, VIII—IX).
[2]) Vergelijk Ph. Rombout en Th. van Lerius: De Liggeren enz. bl. 31, 66, 67, 89.
[3]) Dodt v. Flensburg: Arch. v. kerk. en wer. Gesch. v. Utrecht. Deel VII bl. 101 en 145.

De omstandigheid, dat ons land door beeldsnijders uit den vreemde werd bezocht, verklaart de uitheemsche invloeden, waaraan ons beeldsnijwerk was blootgesteld, waarop in Hoofdstuk II reeds de aandacht is gevestigd. En niet alleen spelen de Zuidelijke Nederlanders een belangrijke rol, ook van het Rijnland kwamen de kunstenaars naar ons land. Zoo vinden we in 1489 ook een Adriaen van Weesell in Utrecht, waar hij het predella voor een altaarstuk in den Dom sneed[1]). En op denzelfden kunstenaar heeft misschien de volgende post van de Nieuwe Kerk te Delft betrekking:

„A° lxxxiiij (1484) worde besteedt Meester Adriaen tUtrecht Beelde-snyder, te „maecken een hoech Outair gelijck hij te voiren een gemaect hadde tot sinte „Marien upt hoech Outair ende quam omtrent twee Jairen dair nae, ende coste in „als duysent Rinsgulden current, ende die oude Tafel worde geset after in den „Trans upt Outair dairse te voiren gestaen hadde."

In deze tijden placht men een sacramentshuis of tabernakel bij het altaar te hebben om het H. W. H. Sacrament in te bergen. En even verder lezen we in de zelfde rekeningen:

„A° xv^c (1500). Van een nieu Tabernakel ouer die Noot Goeds (een bekend mi- „rakelbeeld) en worde besteedt ende Jairs dairan in de Capelle gesedt een Taber- „nakel van houdt gesneden, dairinne gesneden waren seuen parcken van de seuen „ween onser Liever Vrouwen ende maecte Tielman Janszoen[2])".

Ook de Buurkerk te Utrecht had in het jaar 1420 een sacramentshuis gekregen, dat door „Dirc der heeren timmerman" in elkander was gezet en waarvan Goedevaert Van der Helle „de loveren" (lofwerk) en Jan de Milde „dat ghesneden werc dat boven dat hiilighe sacrement staet" sneed[3]).

Ook werden wel eens beelden boven het altaar gehangen. Dit was o. a. bij het altaar van de Broederschap der Dominicanen in het St. Andreas-klooster te Utrecht het geval, waarvoor in het jaar 1446 werd gegeven aan „Ludolf Peterss. van der zonne mitter mane en van de twee beelden van onser liever vrouwe van den hemel en van alle die engelen en van allen dat daeraen dient XIII guld." en aan „Jan Ude die beeldesnyder van Sinte Jan van den engel en van dat eylant daer Sinte Johan op sitte, van de kellyc en van alle die vogelkyns die op dat eylant staen VII gl."[4]).

Dit moge voldoende zijn om aan te toonen, dat Utrecht bijzonder schoone altaarwerken had en dat beeldsnijders uit het buitenland hieraan een werkzaam aandeel hadden. Dat de Utrechtsche altaarwerken ook voor Holland voorbeeldig waren, bewijst nog de volgende post uit de reeds genoemde rekeningen van de St. Bavokerk te Haarlem:

---

[1]) S. Muller Fzn. De Dom te Utrecht bl. 17.
[2]) Vergelijk: Beschrijving der Stadt Delft door Dirck van Bleyswijck, deel I, bl. 209 en 214.
[3]) Vergelijk: Arch. voor Ned. Kunstgesch. Deel II bl. 103 f.f.
[4]) Vergelijk: De Dominicanen te Utrecht: Archief v. d. Gesch. v. h. Aartsb. Utrecht. Deel VIII en IX.

„1412. Item ontfaen van Hughe Jelysz. van den ghilde dat hi wederbrocht van „Utrecht doe hi ende Michiel die beeldesnider ende die goede man die meester van „Brugghe t'Utrecht geweest hadden om Sinte Maertyns tafel te besien XIII st."

Het was bij de Katholieke kerk een gebruik om bij feesten behalve door het gesproken woord door uitbeelding de menschen met de gewijde verhalen van het Oude en Nieuwe Testament bekend te maken. Zoo werd op Hemelvaartsdag in de kerk het Christusbeeld omhoog getrokken en daalde op het Pinksterfeest de duif neder, als symbool van den Heiligen Geest. Ook in ons land vervaardigde de beeldsnijder de Paaschkroon voor het Paaschfeest en de Kerstkribbe, welke gedurende het Kerstfeest ten toon werd gesteld. Een prachtig gebeeldhouwde wieg bezit het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, welke waarschijnlijk voor dit doel vervaardigd was. Voorts spreken de volgende posten uit de rekeningen van de St. Nicolaaskerk te Kampen voor zich zelf:

„1529. Item den XIden Februarij ghegeven an Conradus Pyel vant ontwerp „ende conterfeijtsel der nyer paes crone x st. br.

„Item ghegheven M. Arnt bildesnider dat hij an de nye paescrone verdient „hadde, samen ii philippus gulden.

„1539. Ghegeven Joseph Kistemaker van die weghe (wieg) te maken iij. golt „gld. Syn huysfrouwe van de weghe te kleden ende voert voer Jhesus hemdeken, „tsaemen vi st. br.[1])

Even als de altaren waren de doopvonten oorspronkelijk ook van hout gemaakt. Een houten doopvont, gevonden op de Buitengreven in den Haskerveenpolder, bevindt zich thans in het Friesch Museum te Leeuwarden. De ronde kuip, uit een stuk boomstam gehouwen, rust op vier pooten, die op een schijfvormigen voet staan. De bewerking is hoogst primitief.

Betrekkelijk vele steenen doopvonten zijn bewaard gebleven en ze geven ons een prachtig overzicht van de steenhouwerskunst van het Christelijk tijdperk tot de Renaissance.

Gedurende het laatste gedeelte der Middeleeuwen werden de doopvonten doorgaans van geel koper gemaakt en van prachtige deksels voorzien. De doopvonten te 's-Hertogenbosch, Breda en Zutfen behooren tot de belangrijkste voortbrengselen der geelgieterskunst.

Doch het is niet de bedoeling dieper op de schilder-, steenhouw- of kopergietkunst in te gaan en wij zullen ons verder tot de houten uitrusting der kerk bepalen.

§ 20. Het gebruik der gestoelten. (Pl. 8—9.)

Het houten meubilair komt pas veel later in gebruik dan het altaar en de doopvont, zoodat we de geschiedenis van de kerkelijke meubelkunst hoogstens in het

[1]) Bijdr. t. d. Gesch. v. Overijssel, Deel V: Aanteekeningen uit de Rekeningen van de St. Nicolaaskerk te Kampen.

midden der vijftiende eeuw kunnen laten beginnen. Van meubilair in den eigenlijken zin van het woord is geen sprake, want de houten uitrusting der kerk was doorgaans niet verplaatsbaar. (Verg. meubel-mobile.)

De Beschrijving van Delft (bij Reinier Boitet 1729) leert ons het volgende omtrent het gebruik der zitplaatsen: „De gewoonte om stoelen en banken in de kerken te zetten is al vrij laat opgekomen. In de oude tijden moesten de menschen doorgaans over ende staan, als het geen knielenstijt was, zoo wel kerkelijke personen als leeken... De 9e eeuw, of een weinig vroeger heugt alleen, dat de gelovige met stokken en krukken ter kerke quamen om daar op, of tegen aan te rusten, maar niet langer als tot het evangelie toe, dan moesten de stokken en krukken nedergeleit worden... behalven dat de bisschoppen en de priesters onder sommige deelen van de mis gewoon waren te zitten... (Honor Confessus genoemd). Doch, omdat de kerkelijke diensten outtijds veel langer duurden als nu, moet dit al met eenig ongemak vergezelt zijn geweest. Daarom vind men al dat de kanonniken ten tijde van Lodewijk de goede onder het zingen der kerkdiensten begonnen te zitten... Doch dit wierd hen in de synode van Aken wel strengelyk verboden."

Terwijl de zitplaatsen in de kerk oorspronkelijk alleen voor de geestelijken waren ingericht, bleven de kerkbezoekers gedurende den dienst uit eerbied staan. Maar, daar het staan of knielen moeilijk doenbaar was op de kille steenen, werd de vloer met rieten matten belegd, een gebruik, dat in de 17de eeuw nog algemeen gangbaar was.

Hierin ligt de verklaring, waarom ons uit het Gothische tijdperk zoo weinig-banken, welke voor het publiek bestemd waren, zijn bewaard gebleven. Toch bevindt er zich in de Oude Kerk te Edam nog een fraai drierijig gestoelte, waarvan de paneelen met dubbele veelruggige briefvullingen en de stijlen met monsterkoppen zijn versierd.

De eerste zitplaatsen in de kerk waren dus voor den dienstdoenden bisschop of priester met de hem assisteerende Levieten ingericht. Daartoe waren in het koor, achter het altaar, drie of vier steenen nissen gebouwd om hen gedurende het „gloria" en het „credo" een zitplaats te verschaffen. Zulk een zoogenaamde sedilia bevindt zich in Kampen (St. Nicolaaskerk) en Ter Apel, het zijn prachtige natuursteenen werken uit het begin der vijftiende eeuw dateerende.

In ons land werd de sedilia ook wel van hout vervaardigd, zooals blijkt uit een post van het jaar 1420 uit de rekeningen van de Buurkerk te Utrecht, waarbij aan „Jan van Heesse die beeldesnider 6 braspenninc" wordt gegeven „van den beelden en van den loveren die ghebroeken varen aen die banc daer die drie peesters (priesters) op zitten"[1]).

[1]) Arch. v. Ned. Kunstg., Deel II, bl. 103.

§ 21. De bisschopszetel. (Pl. 9—10.)

Dat de bisschoppelijke zetels, vertelt Prof. W. Vogelsang[1]), in de Hollandsche kerken in gebruik waren, bewijst een miniatuur van een Hollandschen bijbel uit de Hofbibliotheek te Weenen. Hierbij is een met een baldakijn overdekte zetel voorgesteld in het koor der kerk, waarin de bisschop plaats heeft genomen.

Ook bevindt zich in het Rijksmuseum een stoel, die volgens Prof. Vogelsang een bisschopszetel is geweest. Deze zetel is afkomstig uit de voormalige sacristie der Hervormde Kerk te Naaldwijk. De stoel heeft een kistachtig onderstel, waarvan de twee zijpaneelen hooger opgetrokken zijn en afgesloten worden door breede dorpels, welke als armleggers dienst doen en van voren door een peerkraalprofiel worden getooid. Het achterschot is nog hooger opgetrokken om als rugleuning te dienen en wordt van boven door een rechten dorpel afgesloten, waarop ter weerszijden twee vrij-plastische leeuwenfiguren zitten, als schildhouders. De paneelen zijn van scherp geprofileerde vijfruggige briefvullingen voorzien, terwijl de brieven der rugleuning nog een dwarsboezem toonen.

Het meubelstuk, wellicht op het einde der 15de eeuw gemaakt, mist de sierlijke ornamenten der latere Gothiek, maar ondanks zijn eenvoudige constructie munt het uit door zijn voortreffelijke uitvoering.

Het Museum Meermanno Westreenianum te 's-Gravenhage bezit een Hollandsch handschrift uit het begin der 16e eeuw, waarin een miniatuur voorkomt, waarop David van Bourgondië, bisschop van Utrecht is afgebeeld, gezeten in een monumentaal gestoelte van grooten omvang en omringd door geestelijken. In den eikenhouten zetel zijn de fijnste architecturen van de Laat-Gothiek gesneden, terwijl het groote dorsaal door een kleine koof (kap) wordt afgesloten, waarboven nog een hemel van roode stof is opgehangen.

Tijdens het begin der Middeleeuwen werden vele kerken in ons land tot collegiale kerk verheven en opdat de daarbij behoorende kerkdienst der kanunniken ongestoord kon plaats vinden, werd het koor voor hen gereserveerd en van het overige gedeelte der kerk afgescheiden door een hek, het zoogenaamde koorhek. Terwijl de kerkbezoekers slechts een gedeelte van den dienst bijwoonden, waren de kanunniken verplicht de geheele mis te volgen en daarom ontstond allengs de behoefte zitplaatsen voor hen in te richten. Daartoe werden gewoonlijk ter Noordzijde van het koor, soms ook nog ter Zuidzijde, banken opgesteld, de z. g. koor-of kanunnikenbanken.

§ 22. Een gravure van den Meester van Zwolle. (Pl. 11.)

Den eenvoudigsten vorm van dergelijke banken vindt men afgebeeld op een gravure van Meester van Zwott (of Zwolle), genaamd „St. Bernar vóór de H. Maagd"

[1]) Die Holländischen Möbel im Rijksmuseum zu Amsterdam.

(Lehrs. 206). De compositie van deze prent toont ten duidelijkste aan, dat behalve de figuren, de omgeving, — hier het koor, — naar werkelijkheid nauwkeurig is nageteekend, iets dat zelden voorkomt bij de graphische voortbrengselen uit dien tijd (± 1470).

De gravure stelt St. Bernard voor, die in knielende houding voor het hoogaltaar ligt, waarop een Heilige Maagd-figuur troont. Ter weerszijden der gravure zijn Laat-Gothische kolonnetten afgebeeld, met plaatselijk getorseerde schachten, welke vermoedelijk twee koperen balusters van het koorhek voorstellen.

Aan de Noordzijde van het koor is een koorbank van eenige zitplaatsen naast elkander opgesteld. Naar de bewerking dezer banken te oordeelen zouden ze misschien tijdens de 14de eeuw gemaakt kunnen zijn, zoodat wij hier een juist beeld van een primitieve koorbank verkrijgen, welke in werkelijkheid niet meer te vinden is.

Behalve de zetels zelf heeft de bank zijn karakteristieke z. g. „rugstukken", welke van één plank zijn gemaakt, welke horizontaal ter hoogte der schouders tegen den muur is opgesteld en voor iedere zitplaats boogvormig is uitgezaagd, opdat de rug hierin kan leunen. De zitplaatsen zijn van elkander afgescheiden door z. g. „tusschenstukken", welke, naar boven smaller wordend, onder de vooruitstekende deelen van de rugstukken passen. Tusschen de paracloses zijn de eigenlijke zetels aangebracht, welke op de gravure niet zichtbaar zijn. Gewoonlijk kon men deze zetels opkleppen, daar de kanunniken onder het zingen moesten staan. Opdat de broeders echter gedurende de lange zangen niet te moe werden, waren de zetels aan den onderkant van een console, de z. g. misericorde of het „zitterken" zooals deze vroeger genoemd werd, voorzien, waaraan de kanunniken eenigen steun vonden en bovendien konden ze met de onderarmen op de vooruitstekende deelen van de rugstukken leunen.

Voor de bank is een lezenaar geplaatst, welke de mis- en gezangboeken moest dragen. Deze bestaat uit een meterhoog schot, dat van voren in een rij paneelen is verdeeld, welke alle met een éénruggigen brief met dwarsboezem zijn versierd.

De dwarsboezem, welke ontstaat door den brief in het midden van een horizontaal schaafprofiel te voorzien, werd in den Laat-Gothischen stijl zelden meer toegepast, daar men hierbij de vertikale lijn zooveel mogelijk deed uitkomen.

Dat de brieven oorspronkelijk ter decoratie van het houtwerk zijn gebruikt, zooals in Hoofdstuk III werd betoogd, ziet men ook aan dit sobere timmerwerk, waarvan het regelwerk zelfs ongeprofileerd bleef, doch welks paneelen ondanks hun eenruggige briefvullingen aan de kanten zijn gebost.

§ 23. De koorbanken in de O.-L.-V.-Kerk te Breda. (Pl. 12—13.)

Door de afwezigheid van beeldsnijwerk en profileering vormen deze banken een groote tegenstelling met de nog bestaande twee koorbanken van de O.-Lieve-Vrouwe-Kerk te Breda, welke uit het midden der 15de eeuw dateeren.

Deze uit een rij van respectievelijk 15 en 16 zitplaatsen bestaande bank is amphitheatersgewijze gebouwd, met een middendoorgang in de voorste bank. Elke rij voor zich heeft een doorloopenden lezenaar. Boven de rugstukken van de achterste bank rust op een van gladde paneelen gemaakt hoog achterschot een kwartcirkelvormige overhuiving. Hoewel we bij deze banken de tusschen-, rugstukken en lezenaar weder terugvinden, geven de grootere breedte, welke door het tweerijige verkregen werd en het reeds genoemde achterpaneel met zijn overhuiving, aan dit eenigszins ingewikkelde gestoelte een meer monumentaal karakter. Typeerend voor het Laat-Gothische van het gewrocht is het plaatsen dezer banken op een verhoogden vloer, waardoor tevens de gewenschte uitwerking werd verkregen, een gebruik, dat ook in het profane meubilair, stoel of bed, werd toegepast. De overhuiving tijdens de middeleeuwen gebruikelijk voor de zitplaatsen der hoogere geestelijkheid of wereldlijke overheid diende voor de acustiek bij het spreken of het zingen. De afwerking in het algemeen is hier stijlvoller dan bij de reeds beschreven koorbanken.

De rugstukken zijn met drie bollebanden geprofileerd, terwijl de tusschenstukken met ronde kolonnetten zijn afgezet en voorzien van zeskantige basementjes en loofkapiteelen.

De algemeene bekendheid dezer bank zal wel het meest te danken zijn aan de bewerking, door den beeldsnijder daaraan verricht. De zijstukken van de achterste en voorste rij zetels, zoowel als die in de doorgangen, zijn van gebeeldhouwde nissen voorzien, ter hoogte van de rugstukken. Op elk der achterste zijstukken zijn twee bandvormige uiteenloopende spiralen boven elkander geplaatst, gelijk een doorgekrulde 3, welker uiteinden in opengewerkte bloemen eindigen. Voor de spiralen staat een op een kolonnet geplaatste kleine heiligenfiguur, waarboven een baldakijn is aangebracht. Zoo in de spiralen als in de genoemde nissen zijn figuren gesteld. Een zijstuk van de achterste rij is gewijd aan St. Barbara, die in de bovenhelft van het zijstuk is uitgebeeld, omgeven door geknielde engeltjes, terwijl de onderste helft haar onthoofding voorstelt. De spiralen geven haar in zwevende houding weer, omringd door musiceerende engeltjes, voorstellende haar ontvangst in den hemel. Een ander zijstuk is gewijd aan de Heilige Maagd, naast Christus gezeten op een troon, terwijl in elk der benedennissen een vrouwelijke heilige is uitgebeeld. De ter weerszijden van den doorgang zich bevindende nissen verbeelden de evangelisten, Marcus en Lucas en bij de andere: Mattheus en Johannes. In andere zijstukken zijn de toren van Barbara en eenige profetenfiguren voorgesteld.

Hoewel het betreurd dient te worden, dat de verminkingslust der beeldenstormers zich heeft bot gevierd door de aangezichten dezer figuren alle af te snijden, ja, dat men zich zelfs de moeite heeft gegeven het gelaat bij de kleine engelenfiguren onherkenbaar te maken, is hiermede toch niet veel kunstwaarde verloren

gegaan, daar de uitdrukking der gezichten wel niet zoo mooi zal zijn geweest. Niettegenstaande de verhoudingen van elk dezer figuren op zichzelf juist zijn, is de houding te stijf, zij staan kaarsrecht, uitgenomen de voor een lessenaar zittende evangelisten, vóór zich een opengeslagen boek hebbende, terwijl onder den lessenaar hun symbool staat: gevleugelde mensch, adelaar, leeuw of os. De figuren zijn of in middeleeuwsche dracht of met zware stoffen gedrapeerd, doch hoe goed de stijve rechte plooienval ook is weergegeven, de lichaamsvormen komen niet tot hun recht.

Bij de onthoofding van Barbara ziet men zeer duidelijk, dat een handeling uit te beelden den beeldsnijder nog niet afgaat. De met opgeheven zwaard staande beul is krachteloos, zijn armen hebben een onnatuurlijke houding.

De misericordes echter, welke de kanunniken bij het opklappen der zetels even te zien kregen, schenen een bijzondere aantrekkelijkheid voor den beeldsnijder te hebben. Op deze verborgen plekjes kon hij zonder het noodzakelijk kerkelijk karakter van het geheel te schaden, voorstellingen geven van het dagelijksche leven, dat hij beter begreep dan den bijbel. De personen in zijn stad, welke zijn aandacht trokken, zooals de kramer, de bakker, de vaandeldrager, de reiziger, de doedelzakspeler, de hoornblazer, zijn hier terug te vinden. Ook zijn er voortbrengselen der verbeelding van den beeldsnijder te vinden zooals grootkoppige monsters, gevleugelde draken, saters en grimassen.

Als caricaturen zijn deze figuurtjes heel mooi. De beeldsnijder weet ons op eenvoudige wijze zijn type duidelijk te maken en blijkt dus beter caricaturist dan idealist te zijn.

§ 24. De koorbanken in de St. Martinikerk te Bolsward. (Pl. 14—36.)

In het koor der St. Martinikerk te Bolsward staan twee kanunnikenbanken, welke omstreeks 1475 zullen gemaakt zijn.

Dit kleine kerkje zal wel niet zooveel kanunniken onder zijn gelederen geteld hebben, zoodat een éénrijige voldoende ruimte bood. Door de mindere diepte is het eertijds een overhuiving dragende achterpaneel niet zoo hoog opgetrokken. De constructie komt in hoofdzaak overeen met de koorbanken in de O.-L.-V.-Kerk te Breda. Van het beeldhouwwerk is evenwel een overvloediger gebruik gemaakt en het is op talentvolle wijze met de onderdeelen verbonden. De dorsalen zijn met een Tudorboog versierd, terwijl op de kolonnetvormige stijlen figuurtjes, door baldakijns gedekt, zijn aangebracht.

De tusschenstukken dienden feitelijk niet tot armleuningen, maar om de zetels te kunnen neerslaan, waartoe ze met een kwartcirkel naar voren sprongen; op dit gedeelte is bij deze bank een heiligenfiguur aangebracht, mede om den arm hieraan eenigen steun te geven. Het voorschot van den lessenaar heeft eenvoudige drieruggige briefpaneelen met breed schaafprofiel.

De zijstukken van de koorbanken vormden een rechtstreeksche verbinding tusschen de overhuiving en den vloer, en zijn van voren door een kolonnetvormigen stijl afgezet.

Tusschen deze zijstukken en die van den lessenaar waren eertijds deuren, welke evenals de overhuiving thans verdwenen zijn. De zijstukken zijn in 2 à 3 boven elkander aangebrachte nissen verdeeld, waarin figuren zijn gebeeldhouwd. In de benedenste zijn een paus en een bisschop in vol ornaat voorgesteld. Verder herkent men een Evangelist aan het boek, dat hij in de hand houdt, terwijl in een andere nis een episode uit de verspieding van het land Kanaän is voorgesteld, met name de terugkeer van Kaleb en Jozua met de tros druiven (Num. 13). Boven deze groep zijn nog twee andere reliefs aangebracht, die à jour bewerkt zijn. Het onderste stelt St. Christoforus voor, die den Christus als kind over de wateren draagt. Daarboven is een groep van tien personen uitgebeeld. Verder zijn de doop in den Jordaan, Salomo's Eerste Recht, St. Maarten te paard, die zijn jas met een bedelaar deelt, het inzamelen van den Mannaregen, op primitieve wijze voorgesteld.

Het blijkt echter, dat het niet in het bereik van den beeldsnijder lag al deze bijbelsche tooneelen mooi weer te geven. Het relief is meest erg laag en daarbij ruw gesneden. De verhoudingen van de alleenstaande figuren zijn juist, maar bij de groepen hebben de personen een veel te groot hoofd in verhouding tot hun romp, een fout, die bij het betere Hollandsche beeldhouwwerk uit dien tijd wel meer voorkomt.

De opeenhooping der hoofden in de groep van tien personen bewijst, dat de beeldsnijder geen idee heeft van compositie, terwijl hem ook de grondbeginselen der perspectief vreemd zijn, zooals blijkt uit de groep: „Het inzamelen van den Mannaregen", waarbij even groote figuren boven elkander gesteld zijn, alsof de personen hier in een vertikaal vlak staan.

De beeldsnijder heeft ook niet getracht de lichaamsvormen weer te geven, welke onder de stijve, onnatuurlijk geplooide gewaden verborgen zijn. Alleen de St. Christoforus is een naaktfiguur, maar de uitbeelding van het lichaam is hier gebrekkig. De gezichten hebben, voor zoover ze niet beschadigd zijn, een leelijke gelaatsuitdrukking en weinig relief.

De zitterkens zijn in den trant van de reeds beschrevene der koorbanken te Breda; hier echter zijn ook kleine scènes uitgebeeld, welke een spreuk of spreekwijze illustreeren. Zoo ziet men op een misericorde een man uitgebeeld, die met zijn hoofd tegen den muur loopt, terwijl bij een andere een man zich tegen een staand varken in verdediging stelt. Dit beeldsnijwerk heeft een meer episch karakter, kenmerk van echte volkskunst.

Ofschoon de beschreven koorbanken te Breda en te Bolsward zeer bekend zijn geworden door hun beeldhouwwerk, zou men een verkeerden indruk van onze beeldsnijkunst verkrijgen, wanneer men ze voor juiste vertegenwoordigers hield

van deze kunst uit dien tijd. Gelukkig zijn er in onze musea nog eenige vrijstaande beelden, welke bewijzen, dat de beeldsnijkunst hier heel wat hooger stond, dan door deze toegepaste reliefkunst zichtbaar is. Men denke evenwel niet, dat de bekwaamste beeldsnijders het beneden hun waardigheid zouden achten hun beste gaven aan een koorbank te wijden. In dit werk vindt de lezer er eenige genoemd, welke het schoonste snijwerk vertoonen. Het beeldhouwwerk van deze banken te Breda en te Bolsward moet dus niet uit een oogpunt van kunst beoordeeld worden. Klaarblijkelijk was het er niet om te doen het menschelijk lichaam idealistisch voor te stellen, maar men trachtte de bijbelsche verhalen en figuren aanschouwelijk te maken en dit zal zeker zijn goede uitwerking niet hebben gemist op de kanunniken en kerkbezoekers uit die dagen, toen de wereldbeschouwing zoo nauw met de Heilige Schrift tezamen hing.

§ 25. De koorbanken in de St. Maartenskerk te Zaltbommel. (Pl. 37—42.)

Hoewel de koorbanken in de St. Maartenskerk te Zaltbommel slechts gedeeltelijk bewaard zijn gebleven, kan men toch een idee van de reliefkunst dier dagen daaruit opmaken.

Het is een tweerijige bank, waarvan alleen de twee zijwangen snijwerk hebben. Iedere wang toont ter weerszijden twee heiligenreliefs, elk in spitsboogomlijsting.

De nissen geven ons het volgende te zien: in de bovenste nis aan het Noordelijk zijstuk herkennen wij aanstonds St. Barbara aan haar attributen, in de onderste nis ziet men een mannenfiguur, waarin wij Theophilus herkennen, die een rol speelde bij den tragischen dood van Barbara. Hij is de man, die haar had hooren zeggen, dat zij in Christus' hof rozen en vruchten zou vergaren en haar verzocht had hem ervan te zenden. Bij haar onthoofding verscheen St. Barbara een jongske met een korfje met rozen en appels, welke zij toen naar Theophilus zond, die daarna tot het Christendom overging.

In het Zuidelijk wangstuk vinden wij boven Maria Magdalena met den zalfhoorn en onder St. Catharina van Alexandrië met palmtak uitgebeeld, terwijl de binnenzijde een voorstelling bevat, welke ons aan St. Maarten herinnert, den armen brood uitdeelend, en nóg een mannelijken heilige.

Ofschoon dit gestoelte onze oudste koorbank is, werd het beeldhouwwerk zeer zorgvuldig uitgevoerd.

Terwijl eenige details van kleeding en haartooi dezer figuren het begin der vijftiende eeuw aankondigen, bemerkt men aan het ronde zoet glimlachend gezicht, het overgroote hoofd, het welgevormde, jeugdige lichaam, met doorgezakte heup, hoe de tradities van een eeuw daarvóór hier bewaard bleven. Ook doet de eenvoudige vulling der nissen door één groote standfiguur reeds het verband met een primitief monumentale plastiek duidelijk herkennen.

§ 26. De koorbanken in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch. (Pl. 43—48.)

Het koor van de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch werd reeds in 1439 voor den eeredienst der kanunniken ingericht. Aanvankelijk had men zich met een eenvoudige steenen zitbank beholpen, welke rondom de cortine van het koor was gebouwd. Het tegenwoordige houten gestoelte dateert uit het midden der vijftiende eeuw. De iconographie dezer koorbanken is zeer interessant en uitvoerig beschreven door Hezemans[1]) en Smits[2]), zoodat daar niets verder aan behoeft te worden toegevoegd. Noch Hezemans, noch Smits echter heeft over den bouw van het gestoelte en de uitvoering van het beeldhouwwerk iets medegedeeld, zoodat hieromtrent eenige opmerkingen mogen worden gemaakt.

Wat den bouw van dit gestoelte betreft, afgezien van de door kolonnetbundels gescheiden dorsalen, waartusschen van boven eenige traceeringen met drieglopen zijn aangebracht, komt het overigens geheel overeen met de reeds beschreven koorbanken te Breda.

De misericordes hadden vermoedelijk tafereeltjes met humoristische of onzedelijke strekking, zoodat ze helaas verwijderd moesten worden en door gedraaide klossen zijn vervangen.

De zijstukken van de koorbanken hebben hun beeldhouwwerk grootendeels bewaard. Op de bovendorpels van de zijstukken van de middelste doorgangen staan vrij plastische figuren, welke de zeven hoofdzonden uitbeelden. De onmatigheid wordt hier voorgesteld door Noach, die door den bedwelmenden invloed van den wijn overmeesterd, naast zijn wijnstok te slapen ligt, met een tros druiven in de hand. Zijn lichaam is wellicht opzettelijk door den dikken buik misvormd, doch het been, dat geen rustpunt heeft, maar boven den grond zweeft, maakt de figuur onnatuurlijk. Ook het schaapje, dat naast hem staat, is slecht weergegeven en doet door zijn stijve pootjes aan een stukje Neurenberger kinderspeelgoed denken.

De andere zonden worden door zotte monsters aangeduid, waarbij beurtelings een leeuw (hoovaardigheid), olifant (traagheid), draak (gierigheid), centaur (ontucht), hydra (gramschap), buffel, kameel of sphinx tot leidmotief hebben gediend. Doch om de booze driften der menschen aanschouwelijk te maken, heeft de beeldsnijder de lichaamsvormen en gezichten van deze akelige mensch-dieren half gedrochtelijk, half menschelijk gemaakt en daarbij een vindingskracht getoond, welke niet onderdoet voor de fantastische steensculpturen van deze Brabantsche Kathedraal.

De onderpaneelen van de zijstukken van het gestoelte toonen een fraai geornneerden Tudorboog, waarbinnen in laag relief een staande heilige en face is uit-

[1]) J. C. A. Hezemans: De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch.
[2]) Dr. C. F. Xavier Smits: De Kathedraal van 's-Hertogenbosch.

gebeeld. Daar deze figuren zwaar geplooide kleeding hebben, komen de lichaamsvormen niet tot hun recht. Doch aan de koppen en handen is meer zorg besteed. Zoo is St. Jan Baptist uitgebeeld, in zijn arm dragend het Lam Gods, daar hij Jezus als den Messias heeft bekend gemaakt. De kop van de profetenfiguur kan niet waardiger voorgesteld: op het smalle gezicht met langen rechten neus staat een hoog gewelfde schedel, waarvan het haar in lange lokken ter weerszijden afhangt. De krulletjes van den grooten baard, golvend tot op de borst neerhangend, zijn nauwkeurig weergegeven. De ouderdom en de beproefde wijsheid spreken duidelijk uit dezen persoon. Bij zijn wijzende hand komen de fijne geledingen van de vingers bij uitstek goed naar voren.

Een ander wangstuk is gewijd aan het leven van den Evangelist St.-Jan. De markante koppen, van hem en twee andere apostelfiguren, hier verbeeld, zijn leelijk. De lezer versta dit echter wel. De en-détail gemodelleerde hoofden toonen een naturalistische tendenz: men ziet de rimpels in voorhoofd en wangen, terwijl de wipneuzen plomp zijn.

Deze naturalistische figuren hebben daardoor voor ons des te meer waarde, daar de vrije beelden uit dien tijd gewoonlijk idealistisch behandeld zijn en conventioneel lijken te zijn.

Weer een ander zijstuk stelt voor „Christus Renumerator". Boven op de spiraal troont, met den wereldkloot onder zijn voeten, glorieerend de Christus. Edel en schoon is zijn gelaat, welgevormd de zegenend uitgebreide armen. Terwijl de rijk geplooide draperie, welke ter zijde tot over de spiraal neerhangt, geheel met den smaak van het buitenland uit dien tijd overeenkomt.

Beter beseffen we, dat onze beeldsnijkunst zich bij de idealen van vroegere eeuwen kon aansluiten, wanneer we het wangstuk bekijken, dat aan de vrouwelijke heiligen is gewijd. In het midden voor de 3-vormige spiraal staat St. Catharina, de eene hand een opgeheven zwaard omklemmend, de andere den bijbel vasthoudend. Even boven haar middel is een ceintuur aangebracht, welke haar tunica nauw aan doet sluiten, terwijl haar mantel over den rug gehangen, zich met rustige plooien tot over den grond uitspreidt. Men ziet, dat ze alleen op haar linkerbeen steunt, daar de ronding van de gebogen knie even is aangeduid en de heup aan de rechterzijde iets doorzakt. Om het evenwicht te houden, helt het hoofd een weinig naar links. Het hoofdhaar wordt door een band van margarieten ter hoogte van het voorhoofd bijeengehouden en hangt van daar los naar beneden. Het gezicht is uiterst fijn gemodelleerd: ofschoon de neus en kin sprekend te voorschijn treden, loopen de vormen geleidelijk afrondend in elkander over, waardoor een zeldzaam edele gelaatsvorm is verkregen. Een geheimzinnig betooverende glimlach maakt het lieftallige gezicht nog bekoorlijker. In een woord gezegd: het type van de „Soete Heilige Maagd" der steenplastiek van de dertiende eeuw wordt in deze figuur teruggevonden. Ook het daaronder geplaatste al te slanke figuur, met zijn

waardig gedrapeerd gewaad, vertegenwoordigt niet het realistische vijftiende-eeuwsche beeldtype van het buitenland, maar verzinlijkt een ouder, bescheiden ideaal van eenvoud, reinheid en deemoed.

Het beeldhouwwerk van de koorbanken geeft een merkwaardigen kijk op de kunde van den beeldsnijder. Veel beter dan bij een uitgebreide verzameling van vrije sculpturen kan men hier de techniek van den kunstenaar in zijn vollen omvang beoordeelen. Hieruit blijkt, dat het modelleeren van fantastische monsters hem gemakkelijk van de hand ging. Hetzelfde kan men trouwens in de geheele Gothische kunst constateeren. Maar de beeldsnijder toont tevens een bekwaam portrettist te zijn en hierin zelfstandig te werk te kunnen gaan, zonder van het menschelijk lichaam een juiste voorstelling te hebben. De scène van Noach, zoowel als de kleine naaktfiguurtjes, welke bij de voorstelling van het Laatste Oordeel voorkomen, zijn hoogst gebrekkig uitgebeeld en ook bij de verheven en plastische apostelfiguren zijn de lichaamsvormen verwaarloosd. En toch is het genrefiguur van St. Catharina in alle opzichten voortreffelijk. Het is een bewijs te meer ervoor, dat de Gothische kunst in het uitbeelden van den mensch eigenlijk oppervlakkig is en dat we ten behoeve hiervan de Renaissance moeten afwachten.

§ 27. De koorbanken in de St. Bavokerk te Haarlem. (Pl. 49—51.)

De ter weerszijden van het koor in de St. Bavokerk te Haarlem geplaatste koorbanken zijn in 1512 door Jasper Pietersz. vervaardigd. De betrekkelijk flinke hoogte van den vloer en het achterschot doen duidelijk zien, dat deze banken oorspronkelijk tweerijig zijn geweest. Tijdens de Fransche overheersching is de voorste rij zetels weggebroken, daar de kerk als manege moest fungeeren. Waarschijnlijk zal er ook nog een lessenaar voor de banken zijn geweest.

Merkwaardig is, dat deze Laat-Gothische banken, door hun afwerking zeker de mooiste, zoo naturalistisch geornamenteerd zijn. Als architectonische ornamenten ziet men alleen de half zeskantige kolonnetten, waarmede de tusschenstukken zijn afgezet, terwijl de dorsalen eveneens door dergelijke stijlen zijn ingesloten, welke van boven door ronde, met eenvoudige traceeringen gevulde bogen zijn verbonden. De kwartcirkelvormige, slechts decoratief bedoelde, overhuiving op het achterschot is zeer klein en springt ± 2 d. M. naar voren.

De figuren op de tusschenstukken, als armleuningen dienst doende, zijn deels vrij plastische busten en koppen, welke, om den toegang tot de zitplaatsen niet te versperren, ter weerszijden zijn afgeplat, zoodat de gelaatsvorm aan beide zijden als in laag relief is aangebracht. Des beeldsnijders kunde komt hier zeer goed uit, en toont, dat hij in staat was zoowel idealistische, als groteske mannen- en vrouwenkoppen uit te beelden. Zoo wordt de zot kenbaar aan zijn langen krommen neus en harlekijnskap, een baardige monnik aan de kap van zijn pij, welke hij over het

hoofd draagt. Aapachtige monsters wisselen deze figuren af. Met hun lenige pooten weten zij zich behendig aan het tusschenstuk vast te houden, zóó, dat de argelooze bezoeker denken zou, dat ze aanstonds weer zullen wegspringen, terwijl andere, gehurkt zittende, de gedachte doen opkomen, als hebben zij hier een veilige rustplaats gevonden, vanwaar zij rustig kunnen loeren. Ook zijn er monsters bij met menschengedaante en een langen staart, of ezelsooren, of grooten baard, ook wel met een stel hoorns op den kop.

Onder de sculpturen der zitterkens treft men menschelijke koppen aan met edele gezichten. Bij de mannenkoppen bijvoorbeeld geven de losgewaaide kuif of neerhangende lokken en de lange snorren of zwierige baard dikwijls een eerbiedwaardig voorkomen. Daarnaast vindt men hier ook vele caricaturen, als een ingedrukt gezicht, waarvan neus en ooren overgroot zijn, of een man met een doek om het hoofd, om de kiespijn tegen te gaan. Ten slotte zijn zelfs de huisdieren, als paard, koe, gans, hond en poes niet vergeten.

Men mag zich op het eerste gezicht erover verwonderen, dat geen bijbelsche verhalen of symbolen zijn verbeeld. Slechts een enkel geestelijk persoon, als een evangelist, een monnik, is vertegenwoordigd, terwijl noch scènes uit het dagelijksche leven, noch toespelingen op spreekwoorden hier gevonden worden. En toch is, voor wie wèl ziet, een grootsche gedachte weergegeven. De menschelijke gedragingen vinden wij toch hier zeer duidelijk weer: den wijze en den vrome, edele als leelijke, zotte, magere en kwade menschen van alle standen met al hun goede of slechte eigenschappen. Ze zijn vergezeld door hun huisdieren, welke de Middeleeuwer niet vergeten zal, en zij allen worden omringd en beloerd door geesten, monsters, hydras en duivels en komen thans voor het altaar om aan de Godheid te offeren, opdat de Godheid na betaalde geloften zich hunner zal erbarmen door hen van die plaaggeesten te verlossen.

Naast het voortreffelijk beeldhouwwerk munt de polychromie uit door de buitengewoon smaakvolle wijze, waarop ze is toegepast.

Op de paneelen van het achterschot zijn groote wapenborden van de leden van het gulden vlies geschilderd. Men vindt er o. m. die van Van Egmond, van Brederode, van Montfoort, Rennenburg, Wassenaar, van Borsele, van Bourgondië, van Oostenrijk en dat van Jacoba van Beijeren[1]). Eigenaardig is het, dat de heraldische leeuwen aan de Zuidzijde naar links kijken, zooals het behoort, terwijl op de Noordelijke koorbanken de leeuwen naar rechts gedraaid zijn, tegen de regelen der heraldiek in. De bedoeling hiervan is, dat de leeuwen steeds naar het Oosten zullen zien; immers vandaar is het, dat door alle eeuwen heen en te allen tijde de hulp verwacht werd, waarom de blik van allen en alles daarheen gericht moet zijn.

Om de vormen beter te doen uitkomen, is boven de traceeringen het bovenpaneel van het achterschot wit en blauw gekleurd en de kleine hemelsblauwe overhuiving

[1]) Alberdink Thijm: De Heilige Linie.

met vergulde sterren, doet aan het hemelgewelf denken. Boven de overhuiving is een lijstwerk geplaatst met een relief van wijnranken en eikenloof. Het fond hiervan is rood gepolychromeerd, het gebladerte mosgroen en de druiventrossen blauw. Tusschen het loof bevinden zich vergulde engelen of leeuwen als schilddragers en gouden vogels, welke zich aan de druiven te goed doen en boven deze lijst is ten slotte een rij van kleine open frontalen aangebracht, welke rood en blauw gestreept zijn.

De banken hebben slechts een wangstuk, aan de oostzijde, daar zij aan de westzijde tegen het koorhek aansluiten. Het bovengedeelte van dat stuk is met twee op elkaar gestelde bandspiralen, in een grooten kelk eindigende, versierd. Voor deze roodgekleurde, met blauw en groen afgezette en met groen eikenloof en bladmaskers versierde spiralen, staat een mannenfiguur in een eigenaardige middeleeuwsche dracht. Zijn gespannen buis is links rood, rechts blauw, terwijl zijn broek tegenovergesteld gekleurd is. De lichaamsvormen zijn echter anatomisch geheel verkeerd weergegeven; hieruit zien we, dat de beeldsnijder niet door de eerste kunstenaren geschoold was, hetgeen tot de originaliteit van zijn werk zeker veel heeft bijgedragen. Terwijl hier ook nog dient opgemerkt het eigenaardige verschijnsel dier dagen, dat, wanneer de kunstenaar komt buiten het terrein der heiligenfiguren, het hem niet lukken wil.

Met hoeveel smaak toch en overleg is de kleuring dezer banken geschied. Om van ver af de aandacht te trekken zijn alleen de hoogere deelen en de spiralen gepolychromeerd. De onderste deelen, welke van nabij kunnen bewonderd worden, zijn daarom dan ook ongekleurd gelaten. Voor de beschildering der wapenborden zijn stemmige vale tinten, waarbij het goudbruin overheerscht, gebruikt. De overhuiving is misschien met opzet zoo klein gemaakt om een groote kleuroppervlakte te vermijden. En toch is de verleiding zoo groot om alles met bonte kleuren te overladen, die het geheel iets onrustigs geven, waaronder zoo vele Laat-Gothische kunstprodukten te lijden hebben.

§ 28. De koorbanken in de Oude Kerk te Amsterdam. (Pl. 52—55.)

In het koor van de St. Nicolaas - of Oude Kerk te Amsterdam staan nog een tweetal koorbanken, ieder van 20 plaatsen. De bovenpaneelen der zijstukken en de overhuiving is er niet meer. Een nog gedeeltelijk behouden wangstuk is versierd met een draak, terwijl de profileering er op wijst, dat het zijstuk veel hooger moet zijn geweest. De Reformatie zal vermoedelijk, ter voorkoming van ergernis, de ontbrekende stukken hebben weggenomen.

Wel zijn de bijzonder geestrijke misericordes dezer banken nog behouden. Zoo is op één de vergankelijkheid van den rijkdom voorgesteld door een kapotte beurs, waaruit de geldstukken rollen. Een drinkebroer, wiens houding doet uitkomen,

dat hij zeer sterk onder den invloed van den alcohol is geraakt, verbeeldt de onmatigheid. Zoo ziet men iemand voor een kleinen broodoven staan; deze persoon zal dus wel een landbouwer voorstellen, die zijn brood bakt; maar hij trekt zoo'n leelijk gezicht: „als een boer die kiespijn heeft". Het „met iemand aan den stok hebben" is voorgesteld door twee mannen, die, met een voet tegen elkander geplaatst, om een stok vechten. Op een andere misericorde is een zeilscheepje zichtbaar met een stuurman aan het roer, terwijl een tweede inzittende persoon naar boven kijkt: hij houdt dus „een oogje in het zeil". Uit het voorafgaande zal men wel kunnen begrijpen, hoe spreekwijzen als: „wie op twee stoelen wil gaan zitten, valt er tusschen door" en „de hond in den pot vinden" eenvoudig kunnen worden uitgebeeld. Dat de liturgie zoo lang is als een lintworm, is er te realistisch voorgesteld om het te kunnen beschrijven, maar, hoe ondeugend is het van den beeldsnijder, deze waarheid, welke de kanunniken zoo droevig ondervonden zullen hebben, hier zoo boertig voor te stellen! „De kat in den Bijbel" is ook uitgebeeld en weer een schalksche toespeling op de kanunniken. Deze scènes en tafereelen worden afgewisseld door symbolen, zooals de uil (wijsheid), de kat met de vleermuis (zwarte kunst) en eenige bladornamenten.

Het zou ons te ver voeren al de Gothische koorbanken in Nederland te beschrijven, want men vindt nog zeer schoon gesculpteerde in Uden en Ter Apel en verder in Sittard en Venlo. Ook dient nog vermeld te worden een tweede koorbank in de O. L. Vrouwe Kerk te Breda, welke een onmiskenbare interpretatie is van den in ons land zeldzamen flamboyantstijl, de laatste creatie van het Gothische tijdperk.

§ 29. Vergelijking van onze koorbanken met die van het buitenland.

Voor wij het terrein der Gothische koorbanken geheel verlaten, moge hier nog een en ander worden opgemerkt ter vergelijking van onze kanunnikenbanken met die van het buitenland. Heribert Reiners zegt in zijn „Die Rheinischen Chorgestühle der Frühgotik", dat zich de oudste koorbanken in den Dom te Ratzeburg (± 1150) en de Victorkerk te Zanten (± 1230) bevinden; deze zijn dus in Romaanschen stijl.

In het schetsboek van den beroemden architect, Villard de Honnecourt (± 1245)[1], is reeds een schetsje te vinden voor een wangstuk van een koorbank. Toen reeds had de koorbank een overhuiving, welke op de met bladornament georneerde 3-vormige bandspiralen der zijstukken rustte, juist zooals we het bij onze Gothische koorbanken aantreffen. Alleen zijn de onderpaneelen met Romaansche arcaden getooid inplaats van met onze Gothische spitsbogen.

Terwijl bij de Gothische koorbanken in het buitenland de versieringswijze uiteenloopt en tallooze variaties voor de decoratie van het wangstuk en tusschenstuk zijn

[1]) Lassus et Darcel: Album de Villart de Honnecourt.

bedacht, toont de Nederlandsche koorbank weinig afwisseling in haar ornamenteele samenstelling en zijn de spiralen van de wangstukken steeds 3-vormig.

Brengt men zich de beroemd geworden koorgestoelten van de Fransche, Belgische en Duitsche kathedralen voor den geest, dan zal men daar geen betere sculptures vinden, al moet men toegeven, dat deze de onze door een rijk architectonische samenstelling en een idealistisch menschelijk beeld verre overtreffen. Het blijkt dan ook, hoe ons land de voeling met het buitenland miste, waardoor hier wel een echte, maar een eenvoudige, meer achterlijke kunst ontstond.

§ 30. De gestoelten van de St. Bavokerk te Haarlem. (Pl. 56—57.)

Behalve de koorbanken waren in de kerken nog andere zitplaatsen aangebracht en ter kennismaking hiervan kan het beste de inrichting van de St. Bavokerk te Haarlem als leiddraad worden genomen. J. J. Graaf[1]) vermeldt het volgende over de St. Bavo:

„Op het hooge koor zal ongetwijfeld, zoodra de St. Bavo kathedrale kerk geworden was (1560), de Bisschoppelijke zetel, volgens liturgisch voorschrift, aan de Evangeliezijde, opgerigt zijn geworden. Daartegenover moet aan de Epistelzijde het gestoelte voor den celebrant en zijne assistenten zijne plaats hebben gehad. Het is duidelijk, dat dit het gestoelte is, dat wij vermeld vonden als versierd met de beelden van O. L. Vrouw, S. Sebastiaan en S. Antonius."

Bij den bisschopzetel stond het H. Sacramentshuis, een groot tabernakel tot bewaring der H. Eucharistie. Ook vinden we een stoel bij het H. Sacrament en de H. Sacramentsbanken vermeld.

Op het lage koor vinden wij de koorbanken ten gebruike der kanunniken en zangers. Reeds in het jaar 1439 vinden wij banken op het koor vermeld.

De banken, welke er nu staan, leerden wij zooeven reeds kennen.

Aan een der pilaren in de middenkerk stond het beeld van S. Willebrordus en aan de overzijde dat van St. Bavo. Onder elk beeld stond een bidbank, welke in de rekeningen van 1531 vermeld staan.

In 1434 werd voor het eerst van een preekstoel gewag gemaakt, welke waarschijnlijk tegen een der pilaren aan de Westzijde zal gestaan hebben. Ter weerszijden hiervan bevonden zich twee biechtstoelen, waarin de kapelaans zitting hadden, die ieder de kapelanie hadden van een altaar, hetwelk zich in de nabijheid bevond.

Doch deze biechtstoelen zullen van lateren datum zijn. Werd oorspronkelijk de biecht voor het altaar afgelegd, later, toen de biecht een meer centraal karakter begon te krijgen, worden er aparte biechtstoelen vervaardigd en eerst na het Concilie van Trente (1545—65) nemen deze gewrochten belangrijk in aantal toe.

[1]) Bijdr. Gesch. Bisdom Haarlem, Deel IV.

In het Noordelijk transept treft ons een bank, het particulier eigendom van Adriaan van Groeneven en in het Zuidelijk de communiebank.

De meeste kerken hadden geen vaste communiebank, want gold het aanvankelijk als regel, dat bij iedere mis gecommuniceerd werd, in den loop der tijden was dat voorschrift in zooverre buiten werking gesteld, dat de meeste geloovigen niet meer dan op zekere hooge feestdagen, „hoogtijden", de Heilige Tafel naderden. Dan schonken de kerkmeesteren aan een bank, welke daarvoor werd opgesteld, wijn, die uit den aard der zaak niet de geconsacreerde was, maar blijkbaar bestemd om het nuttigen der hostie te vergemakkelijken.

Aan de rechterzijde van den Westelijken ingang staat nog de armentafel met den Heiligen-Geest-stoel daar achter, welke van 1543 dateeren. Oorspronkelijk was het gebruikelijk zoo'n tafel voor het hoogkoor te plaatsen om daarop de gaven neer te leggen, welke na den dienst aan de armen werden uitgereikt. Als in later tijd zoowel biecht als preek van het koor naar het schip der kerk worden verplaatst, geschiedt dit ook met deze tafel. Heilige-Geest-stoel en armentafel echter vormen een geheel. Is het mogelijk, dat hier gedacht is aan een eenheid van geest en stof? De Heilige Geest toch was het, naar vromen zin, die de harten der menschen bewegen moest tot milde gaven, terwijl dezelfde Geest die gaven zegenen moest en den armen steun geven. In ieder geval, de Heilige-Geest-stoel, bestaande uit een bank van twaalf zitplaatsen naast elkaar, had voor zich, ter lengte der zetelrij, een tafel. Deze tafel is kistvormig en is dus het best met een toonbank te vergelijken; van voren heeft deze tafel hooge smalle paneelen met vijfruggige briefvullingen. In het tafelblad zijn deksels aangebracht ter berging van de ingekomen giften, terwijl de dorpels van het blad gevleugelde hydra's voorstellen in liggende houding.

De aanwezigheid van de dorsalen met de overhuiving geven te kennen, dat de Heilige-Geest-meesters zeer aanzienlijke heeren zullen geweest zijn. Mogelijk werd met opzet dit collegium uit dien stand gekozen, mede ter versterking van het uitdeelingskapitaal. Het achterschot van dit gestoelte is door middel van ranke pinakels in evenveel paneelen verdeeld, als er zetels zijn. De gladde zwart geverfde paneelen hebben elk, in witte letters geschreven, een tekst, welke slaat op naastenliefde, barmhartigheid, vergevensgezindheid enz.

Deze Heilige-Geest-stoel wil op zichzelf een prediking zijn van wat de mensch behoort te doen, door geschilderde teksten de grondwaarheden von den Christelijken godsdienst aan den mensch bekend maken.

Zoo wordt het geheel ingeluid, met wat wij op het eerste paneel zien geschilderd, n. m.:

„Alle goede gave die oyt sijn geweest
Comen alleen van de Vader hier boven
En hebbe hoer cracht door de Heylige Geest
Diese al uitdeelt elck na sijn behoeven."

De pinakels dezer paneelen worden naar boven in schenkels voortgezet om de overhuiving te dragen. Deze overhuiving heeft van voren een gesneden lijst, waarboven een à jour randje van pinakels en fleurons. Deze hoewel korte, beschrijving geeft voldoende te kennen, dat wij hier nog met een Gothisch meubel te doen hebben, wat wel een zekere verwondering medebrengt, daar toch in 1543, toen dit stuk werd vervaardigd, de Renaissance al lang reeds in Holland en ook in de St. Bavokathedraal zijn intrede had gedaan.

De zijstukken van dit gestoelte zijn voorzien van boven elkaar gestelde gebeeldhouwde nissen.

In de nis aan de eene zijde is een relief aangebracht, dat een arm gezin uitbeeldt, een voorstelling onmiddellijk verband houdend met de armentafel, waar het zich heen schijnt te begeven ter leniging zijner nooden. De vader houdt den bedelzak in de hand en wordt door zijn vrouw en kind vergezeld. In die aan den anderen kant is de armentafel zelve gerepresenteerd, terwijl een knaapje, er voor staande, een gretigen blik slaat naar de brooden, die op de bank liggen.

In de twee bovenste nissen is de Christus uitgebeeld, ter eene zijde staande in het teeken der barmhartigheid en der alles en allen omvattende naastenliefde, ter andere zittende op den troon, met de verheerlijkte wonden, getuigende van nog hoogere dingen dan de aardsche.

Het onderling verband tusschen deze voorstellingen en het voorwerp, waarop ze geplaatst zijn, is niet ver te zoeken. Onwillekeurig denken wij hier aan Jezus' woorden: „Zoo wat gij den minste mijner broederen gedaan zult hebben, dat hebt gij aan Mij gedaan". Het gebod: „Heb God lief boven alles en den naaste als Uzelf" kon wel niet beter weergegeven worden. Terwijl de verheerlijkte Christus het geheel een glorieerende wijding geeft, die het tot in het onzichtbare opheft.

Vergelijken wij dit gestoelte met de ± 100 jaar oudere koorbanken te Breda, dan zullen wij moeten toegeven, dat de ornamenten en reliefs, dáár zoo aarzelend aangebracht, hier in perfectie zijn toegepast en uitgevoerd. En eigenaardig, juist deze zoo streng doorgevoerde stijl met zijn nauwkeurig berekende verhoudingen en overvloed van de onmisbare ornamenten der gotische bouwkunde, verraadt een gebrek aan originaliteit, waaraan het oudere meubilair juist zoo rijk is. De kleine plastische figuurtjes, die de beeldsnijder vroeger naar eigen vinding te pas wist te brengen, mist men hier en men kan zich ook niet voorstellen, hoe zulke figuren aangebracht hadden kunnen worden, zonder het stijlvolle geheel te verstoren.

Maar een vergelijking toont, dat er in die eeuw nog wel meer veranderd was, hetwelk van grootere beteekenis is. Zag men bij de koorbanken van Breda en Bolsward een spontane vereering voor geestelijken, heiligen en bijbelsche verhalen, reeds miste men dit bij het snijwerk van 't koorgestoelte in de St. Bavokerk, waar een satirische toespeling op de geheele menschheid is uitgebeeld. Bij den Heilige-Geest-stoel ziet men voor 't laatst nog tafereelen uit het volk en daar naast slechts één figuur

uit den Bijbel, die van Jezus Christus, die ook bij de Hervormden in eere zal blijven.

Ten slotte willen wij volledigheidshalve nog opmerken, dat de broederschappen der verschillende gilden in Haarlem, welke in de St. Bavo hun altaar hadden, gewoonlijk een stoel of bidbankje voor het altaar plachten te hebben, ten dienste der leden van de broederschap, die bij het altaar wilden vertoeven of bij het graf, waar hun familieleden of vakbroeders hun laatste rustplaats hadden gevonden.

Daarvan maakt J. J. Graaf in zijn meer aangehaald artikel wel geen melding, maar waar deze zijn gegevens heeft gegrond op de posten, in de kerkrekeningen voorkomende, is dat begrijpelijk. De broederschappen bekostigden deze stukken zelf, weshalve hiervan in de kerkrekeningen geen aanteekening wordt gevonden.

HOOFDSTUK VI.

DE KOOR- EN KAPELAFSLUITINGEN.

§ 31. De beteekenis van de koorafsluiting.

In het voorafgaande hoofdstuk werd er reeds op gewezen, dat de plaats van de priesterschap afgescheiden was van het overige deel der kerk door de koorafsluiting, welke zich tusschen de pilaren van den zoogenaamden triomfboog bevond. Dit is waarschijnlijk overgenomen uit Israëls godsdienstige voorstelling, waar de tempel door een voorhangsel in het Heilige en het Heilige der Heiligen werd gescheiden, omdat in het laatst genoemde de Godheid wonende werd gedacht. Al werd dit door de Christenheid niet meer zoo letterlijk opgevat, in de koorafsluiting kan men nochtans terugvinden het symbool van de strijdende en de triomfeerende kerk. Toch was er nog veel in de Christelijke Kerk, wat overeenstemde met de eeuwenoude Godsidee.

Toen was het den niet-ingewijde, den leek, niet geoorloofd het absoluut gewijde, het koor te betreden. Daar toch werden de heilige ceremoniën verricht, daar werd het altaar bediend, daar was onmiddellijk contact van de adepten met de Godheid. En de aloude spreuk: „God zien is sterven" werkte nog na als een koude rilling, omdat de sterfelijke mensch niet dan bevreesd het oneindige durfde te naderen. Zoo hield hem het koorhek op een afstand, waarachter nauw zichtbaar het groote mysterie werd ontsluierd. En door het traliewerk, van uit het half-duister, het bijna onzichtbare, waar de bleeke kaarsvlam van smetteloos licht getuigt en verbeeldt het Lam Gods, dat zichzelf verteert, òpteert in hooger licht als het vrijwillige offer, ziet men straks den celebreerenden priester komen, die het „pro vobis", „voor Uliëden" uitspreekt over de wachtende schare, die het geloovig aanvaardend weergeeft in een machtig: „Te Deum Laudamus", „Wij loven U O, God, wij prijzen Uwen naam".

Hier dus geen opzettelijk bedrog, noch een willens en wetens verborgen houden voor enkelen, wat allen zouden kunnen bevatten. Men hield slechts rekening met den geest des tijds. De duistere middeleeuwen, eeuwig diepzinnig, zooals alle duister getuigt van een mateloos diep, zijn mystieke eeuwen. Deze grijpen de hellichtende Helleensche mysteriën en brengen die over in een half duister, niet zoozeer om den vrome, die het koorhek nadert, in verrukking te brengen door de kleu-

renpracht van de beschilderde ramen, welke daardoor ontstond, maar omdat men dacht: wat den mensch ook op den duur heilig moet blijven, mag hij niet dagelijks in het daglicht aanschouwen.

De afscheiding voor het presbyterium trok daardoor ten zeerste de aandacht der kerkbezoekers en weldra zou de kostbare uitvoering, welke den koorafsluitingen te beurt viel, deze tot ware kunstschatten doen worden.

De koorafsluiting had gewoonlijk een hoofddeur (porta principalis) in het midden. Dat hieraan in het algemeen een grootsche beteekenis werd verbonden, is niet moeilijk te begrijpen. Als van zelf denkt men hier aan het woord van den Christus: „Ik ben de deur, niemand komt tot den Vader dan door Mij". De kerk nu als zijnde de plaatsvervangster Christi, hechtte dan ook deze gedachte aan de hoofddeur van het koorhek, dikwerf daarboven plaatsend den Christus in beeld of het kruis, diepzinnig symbool van zijn glorieerende kracht.

§ 32. Een tweetal schilderstukken. (Pl. 58.)

Durandus, in de 13^{e} eeuw levende, verhaalt, dat het koor door een voorhangsel kon afgesloten worden, doch ook wel kwam het voor, dat het koorhek het uitzicht in het presbyterium nagenoeg geheel belette.

Een schilderij van Ouwater (± 1450), voorstellende Lazarus' opwekking, doet zien, dat de koorafsluiting alleen onderbroken kon zijn door een kleine getraliede opening.

Een schilderstuk in het Rijks-Museum (Cat. No. 950: Geertgen tot St. Jans, Allegorie betreffende het zoenoffer des Nieuwen Verbonds; Noord-Nederl. ± 1475) geeft ons een natuurgetrouwe afbeelding van een Hollandsch kerkinterieur, zooals het zich op het einde der 15de eeuw voordeed. De koorafsluiting bestaat uit een twee meter hoog eikenhouten schot, waarbij ter weerszijden een priesterdoorgang (porta sacerdotalis), is aangebracht. In het midden heeft het schot twee fraai gebeeldhouwde nissen met de voorstelling van Adam en Eva in het Paradijs en hun verdrijving uit Edens hof door den Engel; terwijl op den bovendorpel een rij koperen kaarsenhouders is aangebracht op stelen van open rankwerk. Deze koorafsluiting was dus gecombineerd met een z. g. lichtbalk (of rasta, rastella), welke ook wel afzonderlijk voor het koor werd geplaatst. Achter een der doorgangen ziet men de tusschenstukken der koorbanken. Het was dus een collegiale kerk en de koorafsluiting diende dus tevens om de kanunniken hun dienst ongestoord te laten verrichten.

In het midden der vijftiende eeuw, toen men van de ketterij nog niets te vreezen had en de volkstegenstand geluwd was, zoodat de kerk zijn hierarchie kon doorvoeren, was men gewoonlijk niet zoo angstvallig meer en maakte men het koorhek meestal uit een meterhooge borstwering, waarop een open hekwerk was

aangebracht, zoodat de kerkbezoekers beter te zien kregen, wat zich op het altaar voordeed. Van nu af kon de meeste zorg worden besteed aan de verfraaiing der stijlen van het hekwerk of der „koorpilaerkens", zooals men ze eertijds noemde.

§ 33. De koorafsluitingen in de St. Pieterskerk te Leiden, de Oude Kerk te Naaldwijk, de St. Jacobskerk te Utrecht en de Hervormde Kerk te Weesp. (Pl. 59.)

Het oudste bestaande koorhek in Nederland wil ons voorkomen te zijn in de St. Pieterskerk te Leiden. Volgens A. Mulder[1]) is de datum van dit hek niet met juistheid vast te stellen, daar de kerkarchieven hieromtrent niets vermelden. Doch de primitieve constructie en afwerking van dit eenvoudig timmerwerkstuk doet vermoeden, dat het tijdens het begin der vijftiende eeuw werd vervaardigd. Van het regelwerk dezer afsluiting, uit zware balken opgebouwd, zijn de vellingkanten naar de binnenzijde afgeschuind, waarbij ter versiering op regelmatige afstanden vierbladige rozetten zijn gespaard; de paneelen van de borstwering zijn eenvoudig glad gebleven. De geelkoperen koorpilaarkens hebben zeskantige uiteinden, terwijl de ronde schachten op afwisselende hoogte plaatselijk zijn verdikt. Oorspronkelijk was het houtwerk geheel blauw gepolychromeerd, uitgenomen de met vergulde rozetten gemonteerde roode profileeringen.

Op den bovendorpel was in vergulde letters de volgende tekst aangebracht:

„Ghebenedijt & Sij & Die & Soete &
Name & Ons & Heren & Jhesu & Cristi & Ende
& Di & Naem & Der & Soete & Maget & Maria &
Inder & Ewicheyt & ".

De bovendorpel doet daarom aan een triomf- of lichtbalk denken en zal eertijds wellicht ook blakers gedragen hebben.

De deuren zijn van stevige, opgelegde scharnieren voorzien waarvan de ijzeren platen, die in horizontale richting over het geheele deurpaneel loopen, eindigen in vlakke, ruw bewerkte kruisbloemen.

Ofschoon bij het koorhek in de Oude Kerk te Naaldwijk dezelfde balustervorm is toegepast, als de zoo juist beschrevene, is deze afsluiting van lateren datum, daar de borstweringspaneelen fraai geprofileerde briefvullingen toonen, welke tusschen pinakels zijn gevat. Dat toentertijd echter aan de uitvoering van de koorafsluitingen gewoonlijk meer zorg werd besteed, zal uit de volgende beschrijvingen duidelijk worden.

De twee zijbeuken van de St. Jacobskerk te Utrecht worden aan de Oostzijde afgesloten door twee hekken, welke op geheel dezelfde wijze gemaakt zijn.

[1]) „Iets over de Leidsche St. Pieterskerk, hare geschiedenis en architectuur" door Adolph Mulder.

Het eenvoudige met geulen en afschuiningen geprofileerde houtwerk dezer afsluitingen omvat de kolonnetvormige koorpilaarkens, waarvan de bovenschachten op afwisselende wijze zijn getorseerd. Indien men dit fraaie koperwerk, hetwelk in het jaar 1516 door den beroemden Jan van den Ende uit Mechelen was gegoten, met het zoo juist beschrevene vergelijkt, ziet men, hoe zich de Gothische siervormen in het begin der 16de eeuw hadden verfijnd, doch tevens door een onlogische toepassing hunner eigen beginselen een decadentie niet konden ontkomen.

Men kan zich voorstellen, dat het bovengedeelte der schacht in acht boven elkander gestelde stukken is verdeeld en elk stuk afwisselend naar links of naar rechts is gewrongen. Terwijl deze wijze van torseering dikwijls voorkomt, duidt een andere variatie, welke hier ook is toegepast, op een stijlverval. Het is niet in te denken, hoe de schacht in acht stukken verdeeld had kunnen zijn door lijnen, welke evenwijdig loopen aan de as, terwijl toch elk stuk afwisselend naar rechts of naar links is getorseerd.

De kolonnetten worden van boven voortgezet door twee van voren scherp geprofileerde banden, welke deze om de andere met Tudorbogen verbinden. Op deze wijze ontstaat een dubbele rij van Tudorbogen, terwijl tevens een enkele lagere rij van spitsboogjes wordt gevormd, welke met eikenloof en drie- en vierglopen zijn gevuld.

De koorafsluiting der Ned. Herv. Kerk te Weesp gelijkt zeer veel op de zoo juist beschreven afsluitingen. Het koorhek heeft aan de kanten twee deuren, terwijl ter weerszijden van het midden twee koperen stijlen zijn weggelaten om plaats te maken voor voetstukken voor figuren. Ook tusschen de twee middelste stijlen is een voetstuk aangebracht, zoodat waarschijnlijk de Trinitas op een of andere wijze was uitgebeeld. De figuren zijn echter vervangen door twee houten tekstborden, welke daar zeker niet op hun plaats zijn. Het koperwerk is verder in denzelfden geest uitgevoerd als dat in de St. Jacobskerk, zoodat men op het idee kwam, dat ook het koperwerk van het Weesper koorhek door Jan van den Ende gemaakt zou zijn.

Men zij echter voorzichtig om uit de gelijkenis van het koperwerk dezer afsluitingen een dergelijke conclusie te trekken. Later zullen we meer van Jan van den Ende vernemen en zien, hoe hij niet zelf de modellen voor het koperwerk maakt, maar de kerkmeesteren naar eigen goeddunken een houten model laten snijden om het vervolgens door Jan van den Ende in koper te laten gieten. Het is daarom wel mogelijk, dat een Hollandsche beeldsnijder de modellen heeft gesneden, maar, dat van den Ende de beide werken heeft gegoten, is des te onwaarschijnlijker, daar het koperwerk in technischen zin groote verschillen aanwijst. Terwijl bij het hoofdkoorhek in de Jacobskerk, dat ook door van den Ende gemaakt werd (waarover later meer) en bij de twee andere afsluitingen de tralies afzonderlijk zijn gegoten, is bij het koorhek te Weesp het traliewerk van elk vak in één stuk gegoten. Ook

wijkt het alliage en de bewerking der oppervlakte van het koperwerk bij het Weesper koorhek merkbaar van dat der Jacobikerk te Utrecht af.

Veronderstellen we, dat in het hier boven beschreven koperwerk de Gothische bouwstijl-fragmenten als ornament zijn toegepast, dan kunnen wij ons toch nog vergissen. Het torseeren of canneleeren van schachten werd bij den Gotischen kerkpilaar niet toegepast en we dienen daarom het onstaan dezer ornamenten op te sporen. Het canneleeren van schachten was gebruikelijk in den Byzantijnschen en Romeinschen bouwstijl. Inderdaad zijn de pilaren van de krypten te Utrecht en Deventer goede voorbeelden hiervan en zien we reeds, dat met de schroefvormige en verticale cannelures verschillende combinaties zijn gezocht. De geulen zijn echter zeer talrijk en dus erg klein in verhouding der schacht, zoodat ons niet de illusie wordt gewekt, alsof de schachten gewrongen zouden zijn.

Het eigenlijke torseeren of wringen van een schacht kan bij een steenen pilaar niet plaats vinden, hoewel het ook bij deze veelvuldig voorkomt. Dit ornament zal wellicht afgeleid zijn van het smeedwerk. Ter versiering werden de vier-, zes- of achtkantige stangen om hun eigen as in elkander gedraaid en kregen op deze wijze schroefvormige vlakken. Was de stang van te voren met geulen of bolle banden voorzien, dan kreeg ze na de torseering ook een ander aanzien. Voorts kon men de torseering zonder overgang of geleidelijk van richting doen veranderen of haar slechts plaatselijk tolpassen.

De schacht kreeg hierdoor een bovenwaarts strevend aanzien, waardoor de zwaarte scheen verloren te gaan, zoodat ze geheel in overeenstemming kwam met de idee van den Laat-Gothischen bouwstijl, welke de geheele bouwstof trachtte te immaterialiseeren en daarom ook dezen siervorm voor hare kolonnetten, als dragers van beelden, een enkele maal toepaste.

Al deze ornamenten zijn bij het hout- en koperwerk, dat we hier beschreven hebben, toegepast en nog met talrijke variaties vermeerderd. Men behoeft dit ornament niet te veroordeelen, omdat het niet uit de constructie van het hout- of kopergietwerk kan onstaan zijn. Zoo dikwijls wordt toch het ornament van het eene materiaal op het andere toegepast. Men dient ook te bedenken, dat het slechts te doen is om de versiering van den buitenkant der schacht. Zoolang de schacht zelve in hoofdzaak recht is, kan zij altijd dienst doen als draagster van een dorpel. Het stijlverval bemerkt men pas in de 17[de] eeuw, wanneer de baluster-schachten zelve schroefvormig zijn en daardoor inbreuk aan hun functie wordt gedaan.

§ 34. Het houten oksaal in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch en de koorafsluiting in de St. Bavokerk te Haarlem. (Pl. 60—61.)

Toen tijdens het einde der Middeleeuwen het koor in de bisschoppelijke kerken bijna voortdurend in beslag werd genomen door de diensten der kapittels en andere plechtigheden, oordeelde men het noodig een afzonderlijk altaar voor de kerkbezoekers in te richten.

Het volk moest den dienst bijwonen en de ceremoniën zien, want men wilde de gemeente niet vervreemden van het offer, daar toch het brood en de wijn gaven voor het volk waren. Dit altaar, „altare pro populo" genaamd, werd buiten het koor, voor of op het oksaal of koorhek geplaatst.

Zoo bevond er zich een altaar op het houten oksaal in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch. Het was toegewijd aan den H. Petrus, zooals blijkt uit een schrijven des kapittels van 2 Mei 1552[1]). Een tabula uit de 15de eeuw, hetwelk zich in het kerkarchief bevindt, beschrijft nauwkeurig de diensten, welke daar plaats vonden, waarbij drie waskaarsen brandden op het altaar des oksaals voor het Heilige Kruis, dat zich daarboven verhief.

Aan het tegenwoordige koorhek in de St. Bavokerk te Haarlem kan men duidelijk zien, dat het gemaakt is met de bedoeling niet alleen een schoon kunstwerk te verkrijgen maar het tevens een leerrijke beteekenis te geven, zoodat het de moeite loont het werk nauwkeurig te bekijken.

Het hekwerk zal omstreeks 1512 klaar zijn gekomen en men weet dat Mr. Stevens het houtwerk heeft gemaakt en het patroon voor het traliewerk sneed, dat door Jan Fyerens van Mechelen in koper werd gegoten.

De geel koperen koorpilaarkens hebben den vorm van slanke kolonnetten, welke in een fijn kantwerk van doornige ranken eindigen, waardoor gedacht is aan de voorstelling in Exodus 3 weergegeven: de episode van het braambosch op den berg Gods, Horeb. Zeer terecht heeft de kunstenaar dit hier aangebracht, omdat genoemde episode te zien geeft, hoe Elohim zich aan Mozes openbaart als Javeh, waar hij tot dusverre den aartsvaders slechts als de El-Schaddai was verschenen. Tusschen de basementen der stijlen zijn kandelabers, eveneens in kolonnetvorm, aangebracht, waarmede het koor verlicht kon worden. Het koperwerk wordt door den houten bovendorpel afgesloten, waarboven nog een koperen staande rand van bladmotieven is opgesteld, die ter weerszijden door engelfiguren wordt vastgehouden.

Het houtwerk is kunstig gesneden en gepolychromeerd. De borstweringspaneelen zijn krachtig geprofileerd en met plantvormige traceeringen gevuld, waarin in laag relief verschillende beschilderde wapenborden zijn gesneden, welke door schildhouders, zooals een leeuw, een draak, een griffioen, een adelaar en een wildeman zijn vergezeld. De wapens van de voornaamste steden van het bisdom Haarlem zijn afgebeeld, terwijl ook het wapen van St. Bavo: een gouden leeuw op groen veld, aanwezig is. De achtergrond der paneelen is afwisselend groen of rood beschilderd, terwijl de profileeringen verguld zijn.

Op de twee uiterste smalle paneelen der lambrizeering ziet men de zeer eigenaardige en plastische voorstelling van den spreekwoordelijken pilaarbijter: een man en een vrouw uit het volk, in gescheurde kleedingstukken gehuld, die uit honger de

[1]) J. C. H. Hezemans: De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch, bl. 85.

tanden in een kerkpilaar gezet hebben. Het is dus een afschrikwekkend voorbeeld voor hen, die veel in de kerk zitten en daardoor hun maatschappelijke plichten verzaken, voor de schijnheiligen.

Voor elk dezer paneelen staat een vrije hondenfiguur op een hardsteenen voetstuk. De honden hebben hun kop buitenwaarts gericht, dus van het altaar afgewend en hebben een jong onder den voorpoot. De teef, aan de Zuidzijde, heeft een om haar nek gebonden doek, waarin zij een ander jong draagt, dat ons met opengesperden bek aankijkt. De reu aan de Noordzijde draagt een tasch om zijn nek, misschien een bedelzak. Het is niet met zekerheid te zeggen, wat met deze zonderlinge figuren bedoeld is, maar een symbolische beteekenis zullen zij ongetwijfeld wel hebben. Vermoedelijk zullen in verband met de genoemde paneelen deze figuren de behoeftigheid der tot armoede geraakte pilaarbijters voorstellen. Daar de beeld snijder deze rol een mensch onwaardig achtte, koos hij daarvoor den hond uit, het huisdier, dat zoozeer van den mensch afhankelijk is. De behoeftigheid der dieren zou door het jong met opengesperden bek en de bedeltasch aangeduid zijn.

Daar de hond in de Christelijke symboliek gewoonlijk een kwade rol vervult, zou het ook mogelijk zijn, dat door deze dieren de zonde werd verzinnelijkt, waardoor tevens de stand van hun koppen verklaard zou zijn. In tegenstelling hiermede zouden de twee zittende leeuwenfiguren ter weerszijden van de middendeur de ware Godsvrucht symboliseeren, welke op kracht berust. Deze twee koninklijke dieren zijn hier tevens opgesteld om den toegang tot het koor te bewaken en hebben niet, zooals men zou veronderstellen, hun koppen buitenwaarts gericht, maar naar het midden, waarmede bedoeld wordt, dat ook een dier zijn rug niet naar het altaar mag toewenden.

Voor de hoofdstijlen zijn tot halver hoogte zware met blauw, rood en goud gekleurde kolonnetten aangebracht met gewafelde of getorste schachten en opengewerkte kapiteelen, waarop eens figuren stonden, welke door de baldakijnen werden verdekt. De naald van de middendeur is ook als hoofdstijl behandeld en boven de deur verlengd in den vorm van een triomfkruis, doch dit laatste is een jongere restauratie. Inderdaad bevond zich voor de Reformatie boven de deur een triomfkruis. Een post van de kerkrekeningen van 1574 spreekt van het „berrichyen, daer het cruys op staet op die balck". Ook droeg de bovendorpel koperen kandelaars, want de rekeningen van 1528 vermelden o. a., dat men bij de „heylich Sacramentsmisse derthien kaersen upte balck brant"[1]). Bij de restauratie vond men op den bovendorpel twee opschriften o. a.:

„O crux gloriosa, o crux adoranda, o lignum preciosum et ammirabile signum."

Ten slotte diende het koorhek om gedurende den vastentijd het „velum quadragesimale" (hongerdoek) te dragen, een groot gordijn, dat in het midden kon wor-

[1]) Bijdr. Gesch. Bisd. Haarlem Deel IV.

den opengeschoven, maar dat den blik in het koor belette. Een post, welke hierop betrekking heeft luidt als volgt: „1544. Item betaelt damiaen van tou an de traly tegen de vaste de gardinen an te doen iiij. st."

§ 35. Het Helvoirtsche zangkoor. (Pl. 62.)

Bij de collegiale kerken bevond zich soms ter weerszijden van de „porta sacerdotalis" een spreekgestoelte, Lectorium of Ambo genaamd. Ook wel werd boven het koorhek een gaanderij aangebracht, in welk geval de koorafsluiting oksaal of zangkoor wordt genoemd. De naam van oksaal (doxaal) dankt sijn oorsprong daaraan, dat de gaanderijen niet alleen werden gebruikt ter lezing der Evangeliën en Epistels maar ook tot het zingen der liturgische gezangen (doxologiën).

Het symbool der twaalf Apostelen, hetwelk in de versiering van het koor eene voorname plaats inneemt, werd meestal in het oksaal aanschouwelijk gemaakt. Dit moet toegeschreven worden aan de groote beteekenis, welke aan het Apostolium in de Katholieke Kerk wordt gehecht.

Het Symbool der Apostelen ontstond in de tweede helft der derde eeuw als een belijdenis voor de beginnelingen in het Geloof, in den vorm van een geheime formule, welke bij den doop moest worden opgezegd en welke naar het eerste woord der formule „Credo" genoemd wordt. St. Ambrosius, bisschop te Milaan en Rufin, priester te Aquilée, die op het einde der vierde eeuw leefden, noemden het Credo voor het eerst het „Symbool der Apostelen". Rufin weet nog te verhalen, dat de Apostelen den dag na de Hemelvaart van Christus bijeen kwamen en elk hunner een stelling bijdroeg om de Nieuwe Leer een vaste basis te geven, alvorens zij zich over de geheele aarde verspreidden om het Evangelie te verkondigen. Deze legende is echter in strijd met de historische waarheid en misschien onwillekeurig ontstaan om de Apostelen, de stichters van de Katholieke Kerk, tevens als de grondleggers van de Christelijke Leer aan te duiden, daar de opkomst der Katholieke Kerk eertijds heftig werd bestreden.

Het is dus wel verklaarbaar, waarom wij de twaalf Apostelen, soms ieder met een spreukband in de hand, vergezeld van Christus, zoo dikwijls vinden uitgebeeld en de lange galerij van het zangkoor was bij uitstek geschikt om met dit symbool te worden versierd.

Ook het natuursteenen zangkoor in de L. Vrouwekerk te Amersfoort en in de Kerk te Ter Apel (Gr.) zullen oorspronkelijk met de apostelbeelden versierd zijn geweest.

In Nederland werden ook de zangkoren geheel van eikenhout vervaardigd. Een schilderij, hetwelk zich in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht bevindt, geeft een natuurgetrouw interieur van een Hollandsche kerk weer. Het stuk is getiteld: „Verschijning van de Moeder Gods" en is afkomstig uit de Wille-

brorduskerk te Utrecht. Het zal, veronderstelt schrijver dezes, misschien door Aertgen van Leiden omstreeks 1540 gemaakt zijn (catalogus ontbreekt!). De uitgebeelde kerk heeft een hangende houten galerij, welke tegen het koor en langs de beide transepten is gebouwd. De vloer der galerij steunt op hangende halve stergewelven, terwijl de balie in krachtig geprofileerde paneelen is verdeeld, waarvoor de met een baldakijn verdekte apostelfiguren zijn aangebracht. Van boven wordt de galerij door een opstaanden rand van open maaswerk afgesloten, hetwelk door pinakels wordt onderbroken. Boven het midden der galerij hangt een triomfkruis, dat door een ketting aan de „Arcus triumphalis" is bevestigd.

In het Rijksmuseum bevindt zich een uit Helvoirt afkomstig blank eikenhouten zangkoor, dat omstreeks 1500 gemaakt zal zijn.

Op den vloer rust een koorhek, met zijn twee deuren, en op diens bovendorpel staat een naar voren en achteren springend half tongewelf, waarop de vloer van de tribune rust. Boven de borstwering van het koorhek staat een rij van kolonnetbundelvormige stijlen, van boven door met traceeringen versierde open arcaden verbonden, waardoor een vrije blik tot het koor werd verkregen. De balie van de tribune wordt door pinakels in paneelen verdeeld, welke door Tudorbogen worden versierd en van boven door traceeringen zijn gevuld. Het plint van de balie heeft een door druipertjes onderbroken opengestoken ornament van eenvoudige distel- en wijnranken, waarboven een deklijst vooruitsteekt, waarop de voetstukken voor de apostelfiguren hun plaats vonden.

Het zangkoor is een meesterstuk van architectonische timmerkunst en alleen de Gothische constructiewijze was in staat op één rij van dunne stijlen een twee meter breede tribune te bouwen, zonder een wangedrocht van compositie te verkrijgen. De stijlen van het hekwerk geven door hun bundelvorm een smalleren indruk, dan ze in werkelijkheid zijn, terwijl de sierlijke kooven de zwaarte van de tribune schijnen te ontnemen.

Maar door de analogie met den bouwstijl zijn ook tevens fouten in het timmerwerk geslopen. Zoo zijn de schenkels van de koof in drie stukken verdeeld, terwijl iedere schenkel uit een geheele rib had moeten bestaan. De koorpilaarkens zijn niet uit hetzelfde stuk hout vervaardigd als de arcaden, waarin ze eindigen, maar drie of vier arcaden zijn uit één stuk hout vervaardigd en daarna op de stijlen gezet. Deze constructiewijze doet aan het materiaal van steenen denken, welke op elkander worden gestapeld en vast gemetseld kunnen worden.

Maar er is iets anders, dat het vernuft van den maker getuigt. Van voren heeft de tribune dertien paneelen, waarvoor vermoedelijk de figuren van Christus met zijn Apostelen waren geplaatst. Het is wel eens interessant na te gaan op welke wijze deze dertien even groote paneelen werden verkregen, daar deze op organische wijze met de hoofdstijlen zijn verbonden zonder de symmetrie te verbreken.

Er zijn namelijk zes hoofdstijlen aangebracht, welke op den grond rusten, terwijl op het midden der borstwering en der bovendorpels der deuren drie hoofdstijlen zijn begonnen, welke zich samen, dus met hun negenen, in evenveel schenkels der koof voortzetten. De schenkels worden in de balie der galerij door pinakels verlengd, maar verdeelen deze aan de Oostzijde zoodanig, dat vier pinakels bijgevoegd kunnen worden, waardoor de tribune in twaalf gelijke paneelen wordt verdeeld.

Aan de Westzijde wordt het dertiende paneel verkregen door de lengte van twee paneelen door drie paneelen te omspannen, zoodat deze als een halve zeshoek vooruitsteken. Er ontstaat op deze wijze een erker, welke van onderen door een vrijhangend gewelfje wordt afgesloten. Voor het middelste vooruitstekende paneel van den erker zal de Christusfiguur gestaan hebben, terwijl voor de andere twaalf paneelen de Apostelen hun plaats vonden.

De ambo kan gediend hebben om den leider van den zang of den voorzanger een plaats te geven, vanwaar hij het geheele koor kon overzien.

De doordachte wijze van constructie, welke we in den Gothischen bouwstijl zoo gaarne bewonderen, vinden we dus ook in het timmermanswerk terug.

HOOFDSTUK VII.

DE KANSELS.

§ 36. Het ontstaan van den kansel.

Aanvankelijk werden in de Katholieke kerken geen preeken gehouden en vindt men natuurlijk ook nooit een preekstoel vermeld. Wanneer het voorkwam, dat het volk door de geestelijkheid werd toegesproken, had die toespraak voor het oksaal plaats.

Dit blijkt al uit een ordinarius van den Dom te Utrecht, die van het begin der dertiende eeuw dagteekent, en waarin staat vermeld, dat bij zekere gelegenheid de bisschop zal afdalen naar de rechterzijde van het koor om een toespraak tot het volk te houden; er wordt dan voorgeschreven, dat de muur, waarop hij leunt, met een kleed zal bedekt worden („et murus cui incumbet erit ornatus pallio"), waaruit volgt, dat de Utrechtsche Dom geen kansel of ambo in die dagen bezat[1]).

De kathedrale kerken in Italië, Frankrijk en Duitschland hadden oksalen, waarbij zich ter weerszijden van de „porta sacerdotalis" een spreekgestoelte bevond, Lectorium of Ambo genoemd. Het rechter ambo diende voor den subdiaken om er het Epistel, het andere voor den diaken om er het Evangelie te zingen of te lezen. Vandaar dat men ook de Noordzijde van het koor Evangeliezijde noemt en de Zuidzijde: Epistelzijde.

Het eerste houten oksaal van de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch had een ambo. Dit bewijst een stuk uit het kerkarchief, waarbij „Sophia, Johans dochter van der Cloet, overleden den 26en Augustus 1439 aan de kapelanen der St. Janskerk eene rente schenkt, „onder voorwaarde dat zij haren naam, dien van haren man en kinderen, zullen inschrijven op de rol der overledenen en ten eeuwigen dage, iederen Zondag, bij hun sermonen in het openbaar van het oksaal voor hunne zielen zullen bidden, zooals het gebruik is"[2]).

De eigenlijke preekstoel kwam pas op het einde der Middeleeuwen te voorschijn toen ketterijen ontstonden. Het doel van den predikant was de gemeente te onderwijzen en daar dit niet met de ceremoniën van den kerkdienst verband hield, richtte men een eenvoudigen kansel voor dit doel op, niet bij het koor, maar in het

---

[1]) Schetsen der Middeleeuwen, S. Muller, bl. 212.

[2]) J. C. A. Hezemans: De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch., bl. 84.

schip der kerk tegen een pilaar of in een kapel. Dat de predikant evenwel oorspronkelijk zijn toespraak bij het koorhek hield, ziet men aan het woord, kansel, dat van canceli, een ander woord voor koorhek, is afgeleid.

De steenen kansel uit de veertiende eeuw, waarvan Italië, Duitschland en België eenige voorbeelden kunnen aanwijzen, is in Nederland vertegenwoordigd door den baksteenen kansel in het dorpskerkje in Groningerland, te Fransum.

Evenwel kunnen er in dien tijd ook houten kansels zijn vervaardigd, welke ons niet gespaard zijn gebleven, daar dit materiaal minder duurzaam is dan steen.

De houten kansels bestonden oorspronkelijk uit een lage zes- of achtkantige kuip, die op een houten of zandsteenen voetstuk was geplaatst. Een der opstaande zijden der kuip was draaibaar of eenvoudig weggelaten, zoodat men met een paar treden toegang kon krijgen tot het gestoelte.

Een vijftiende eeuwschen kansel ziet men afgebeeld op een schilderstuk van Lucas van Leiden (begin 16e eeuw), dat thans in het Rijksmuseum hangt. De paneelen der kleine zeskantige kuip hebben gebeeldhouwde nissen, waarin apostelfiguren zijn gesteld.

§ 37. Twee kansels te Haarlem. (Pl. 61.)

Een dergelijk aanzien, zal ook de kansel misschien gehad hebben, welke zich eens in de Kloosterkerk te Haarlem bevond. Alleen het bovenste en onderste zeskantige regelwerk is bewaard en is in de St. Bavokerk ten toon gesteld. Het regelwerk heeft een diep gesneden rondstaafornament van eiken- en wijnrankmotieven, terwijl de hoeken versierd zijn met kleine monniken- en nonnenfiguren. Men bemerkt, dat de beeldsnijder zich goed rekenschap heeft gegeven van de weelderige groeiwijze dezer eik- en wijngaardplanten en in staat was de karakteristieke vormen weer te geven. Uit deze origineele behandeling van het overigens zoo conventioneele onderwerp valt te besluiten, dat het werk in het eerste gedeelte der vijftiende eeuw is gemaakt.

Bizonder fraai zal de kansel in de St. Bavokerk te Haarlem geweest zijn. Alleen het klankbord werd bewaard, terwijl van de oorspronkelijke kuip helaas niets meer is overgebleven. Eertijds werd het klankbord slechts zelden bij den kansel toegepast en was dan van bescheiden afmeting. Daarom werd tijdens de zeventiende eeuw het oude klankbord op een grooter bord gezet met opstaande cartouche-versiering en in de negentiende eeuw een nog grooter bord er onder tegen aangebracht, zoodat de Gothische bekroning voor het oog bijna geheel verborgen is. Het oorspronkelijke zeskantige klankbord heeft een opstaanden open rand van dooreengewerkte Tudor-, rond- en spitsbogen, door lelies en kruisbloemen afgesloten, terwijl op de hoeken pinakels zijn aangebracht. De bekroning bestaat uit een afgeknot zeskantig koepeldak, waarvan de ribben met hogels zijn versierd. Daarop staan nog torensgewijs twee kleine open zeskantige geledingen, terwijl tot spits weer een

koepeldakje dient, dat oorspronkelijk in een kruisbloem eindigde. Het houtwerk is wijnrood gekleurd en met verguldsel afgezet. Een post uit de kerkrekeningen zal ongetwijfeid op deze polychromie betrekking hebben:

„A° 1490. Item ghegeven claes waterlant die scilder van sinte baeff te verwen op dat overdecsel over die preecstoel"[1]). Voor een werk in dit genre is het dus betrekkelijk oud, hetgeen ook in overeenstemming is met den eenvoudigen stijl waarin het uitgevoerd is. De versierselen passen zich zoo juist aan de timmertechniek, dat het werk een apart karakter heeft gekregen, zoodat we het als een type van Hollandsche kleinarchitektuur tijdens het Gothische tijdperk mogen beschouwen. Het valt te betreuren, dat ons niet meer van dergelijke kansels gespaard bleven, welke er ongetwijfeld geweest zullen zijn. De Nieuwe Kerk te Amsterdam zal waarschijnlijk een soortgelijken kansel gehad hebben, daar voor den tegenwoordigen kansel met zijn torensgewijze bekroning de oorspronkelijke Gothische kansel tot voorbeeld heeft gediend.

§. 38. De kansels van Uden en de St. Pieterskerk te Leiden. (Pl. 63—64.)

In het Rijks-Museum bevindt zich een kansel van eikenhout, afkomstig van de Kapel van het Brigitinissen-klooster te Uden in Noord-Brabant.

Naar den vorm te oordeelen moet deze kansel oorspronkelijk tegen den muur hebben gestaan. De kuip steekt met vijf zijden van een achthoek naar voren en eindigt van onderen in een zesribbig druipergewelf, hetwelk op een afgeplatten kogel rust. De trap en de voet zijn verloren. De twee stijlen van de kuip, welke tegen den muur stonden, zijn tot den vloer verlengd in den vorm van Renaissancebalusters met geschubde en gelobde schachten. Deze twee stijlen van de kuip zijn ook tot hoog boven de kuip verlengd als getorseerde kolonnetten, welke eens heiligefiguren gedragen zullen hebben, zooals de rijke baldakijnen aanduiden. De andere stijlen van de kuip eindigen van onderen in vrijhangende duivelskoppen. Elke zijde van de kuip is in vier paneelen verdeeld, welke met reliefs zijn versierd, waarvoor afwisselend twee motieven zijn gebruikt. Het eene paneel vertoont twee zijdelings symmetrische vlechtbanden, welke bij de uiteinden in buitenwaartsche richting zijn opgerold en in het midden een gehoornd duivelmasker insluiten.

Op het andere paneel is een wapen gesneden, waarin we het St. Andrieskruis, den keizerskroon, den vuurslag met vlam, het schapenvacht en twee voluten herkennen. Het is mogelijk, dat dit één der Bourgondische wapens is, of dat van het stift, hetwelk daaraan ontleend moge zijn, omdat het klooster door een Bourgondiër werd gesticht.

De fijne uitvoering van het snijwerk toont ten duidelijkste, dat wij hier te doen hebben met een voortbrengsel van kerkelijke kunst.

[1]) Bijdr. Gesch. v. h. Bisdom Haarlem. Deel IV.

Hoe verschillend de invloed der Renaissance kan zijn, ziet men aan den kansel in de St. Pieterskerk te Leiden.

Een ongedateerd stuk uit het archief van de St. Pieterskerk, dat op den bouw van dezen kansel betrekking heeft, spreekt ook over een vorigen kansel en luidtals volgt: „Besteck waerna de heere kerckmeesteren willen besteden een stoel" enz. in de St. Pieterskerk en verder „voor eerste zal de aannemer maeken en stellen een stoel ter plaatse waer de oude stoel heeft gestaan, op dezelfde hoogte en breedte als den voorgaande stoel"[1]).

Het achtkantige natuursteenen voetstuk van den kansel is van onderen door twee zelfstandig geprofileerde vierkante basementen doorbroken en in het midden met spitsbogen versierd. Het bovenste gedeelte van het voetstuk wordt met talrijke profielen steeds breeder, om zoodoende ongemerkt in den vloer van de houten kuip te kunnen overgaan, waarbij men merkwaardigerwijze ziet, hoe met steeds afwisselende verhoudingen de Gothische bandprofielen zich vereenigd hebben met de doorsnede van het Grieksche hoofdgestel. Uit de zijden van den vloer zijn op de hoeken de scheef gestelde vierkantige sokkels van de bundelkolonnetten gebouwd en in het midden de halfzeskantige consoles, welke bestemd waren om beelden te dragen. De zestienkantige inspringende kuip is met kerkraamprofielen getooid, waarboven zich netgewelfjes bevinden, zoodat ze aan de bouwwijze van de koorschelp schijnt ontleend te zijn. Het met rondstaaf versierde dekblad rust met bogen op de fijne kolonnetten, welke zich rijkelijk uit de bundelpijlertjes ontwikkelen.

Uit de ingewikkelde profileering van het voetstuk en den vloer met de consoles, welke ten deele zelfstandig is doorgevoerd, maar ook in elkaar overgaat, is een rijk lijnenspel ontstaan, waardoor deze kansel een juweel van kleinarchitectuur is geworden.

Ongetwijfeld heeft de steenhouwer ook de kuip gesneden; hij wist het beste met de profielen te spelen, hij verstond het de kolonnetten van verschillende verhoudingen te vereenigen en te doen overgaan in schachten, versierd met geulen, parelranden en ruiten in schroefgang en ook Renaissancebalusters in een Gothisch raamprofiel te versmelten. En men mag het op prijs stellen, dat hij iets belangwekkends wist te geven en niet de overladen pracht van baldakijnen en fioelengroepen ten toon spreidt, welke men bij de Gothische marmeren pronkkansels in het buitenland zoo dikwijls aantreft.

[1]) Bull. Ned. Oudh. Bond, 1903/4, bl. 69.

HOOFDSTUK VIII.

DE ORGELS.

§ 39. De oudste orgels.

Het oudste orgel, dat ons in Nederland bekend werd, is dat van de voormalige St. Martinuskerk te Arnhem, en werd in 1384 vervaardigd door den priester Henric Bomert.

Het was een orgel met deuren en was derhalve niet groot. Omtrent dit orgel vindt men vermeld o. a. „Om die orghelen te maken om cleyn negel: xvi s. s. — Item Evert Kistemaker om hout xiii s. s. — Item den Kistemaker van den doeren te maken ii, L. viii s. s. — Item Heren Henric Bomert van sinen loen xxviii Pd."[1])

De priester Henric Bomert was dus blijkbaar een orgelmaker, die met behulp van den kistenmaker, Evert, het Arnhemsche orgel vervaardigde. Daar volgens J. J. Seidel in zijn „Die Orgel und ihr Bau" de priester Nicolaus Faber, die in 1360 het orgel te Halberstadt maakte, de oudst bekende orgelmaker van Duitschland is, zien wij hieruit, dat de geestelijkheid met het maken hiervan is begonnen. Dat Nederland hierbij niet ten achter stond, blijkt ook hieruit, dat reeds in 1438 de St. Martinuskerk een tweede orgel krijgt en in 1436 de Illustre Broederschap te 's-Hertogenbosch haar eerste[2]).

Waarschijnlijk waren deze orgels zeer klein en het is jammer, dat van hun constructie niets verder bekend is. Alle oude kerken hadden volgens de rekeningen een of meer orgels en talrijk zijn de posten, die op reparaties betrekking hebben. Maar niet alleen herstellingen waren noodig. De techniek van het orgel ondervond een geleidelijke ontwikkeling: steeds breidde zich het aantal pijpen uit, terwijl aan het mechanisme van den luchttoevoer hoogere eischen gesteld werden. Dit had gewoonlijk een ombouw van het orgel ten gevolge, zoodat de orgelkassen, welke ons zijn bewaard, meestal geheel verminkt zijn.

Toch kan men met wat goeden wil een voorstelling krijgen, hoe bekwaam de Hollanders eertijds waren in het maken van een orgelkas. Het bouwen van orgelkassen was eigenlijk het werk van den timmerman en waar het timmerwerk juist een specialiteit van Holland was, kan het ons niet verwonderen, dat hij zijn kunde

[1]) G. v. Hasselt: Arn. Oudheden III bl. 259.
[2]) Hezemans: De Illustre L. V. Broederschap te 's-Hertogenbosch.

in het maken van gewelven en torens hier te pas bracht. Dat onze orgels werkelijk die van het buitenland overtreffen, kan men het beste beoordeelen in het plaatwerk van Hill (Organcases and Organs), waar van de schrijver ook toegeeft, dat de mooiste orgels in Nederland te vinden zijn.

§ 40. Het orgel in de R. K. Kerk te Jutfaas. (Pl. 65—66.)

Het orgel in de R. K. Kerk te Jutfaas is afkomstig uit de Nieuwerzijds Kapel te Amsterdam.

Dit orgel is semi-circulair naar voren gebouwd, waaruit in het midden en ter weerszijden bij den muur drie ronde pijpenbundels en ter weerszijden van het midden nog 2 V-vormige pijpenbundels steken. Deze pijpenbundels bevatten de langste orgelpijpen, terwijl de kleinere pijpen in twee rijen boven elkander tusschen de groepen zijn gerangschikt.

Is daardoor de grondslag al gecompliceerd geworden, bij de houten kas, waarin de pijpen besloten zijn, is deze rijke opzet meesterlijk verder ontwikkeld. De vakken, waarin de pijpen staan, worden van boven door opengestoken distelmotieven gedecoreerd en door slanke kolonnetbundels gescheiden, die in het met vischblazen versierde plint als sokkels zijn verlengd. Deze sokkels worden onder het manuaal als druipers voortgezet, welke door traceeringen zijn verbonden aan de gewelfvormige druipers, welke onder de uitstekende pijpenbundels zijn aangebracht.

Zoodoende wordt het groote hangende gewelf onder het manuaal van boven door een krans van druipers omgeven, terwijl het naar onderen toe, met holle profielen steeds dunner toeloopend, in een getorseerden knop eindigt.

Het manuaal wordt van boven door een dichten zeskantigen toren afgesloten, welks zijden door kerkraamprofielen worden versierd, terwijl op de hoeken steunbeeren met lessenaarsdaakjes zijn aangebracht, welke boven de torens als pinakels zijn verlengd en daar door een open distelbladversiering zijn verbonden. Boven dezen toren verheft zich nog een kleinere toren, uit zes open kerkramen opgebouwd, welke van boven een staanden rand van vischblaasmotieven toonen. De spits van dezen toren bestaat uit een open „appel", met sierlijke hogels getooid. De vijf pijpengroepen worden op dezelfde wijze door lagere tweezônige torens bekroond, waarboven dichte tentdakvormige spitsen zijn aangebracht.

Hill vergelijkt dit orgel met het bekende sacramentshuis van Adam Kraft te Nürnberg. Zeker evenaardt de luchtige bovenbouw vanhet orgel door den overvloed van fijne fioelengroepen en plantmotieven bijna het meesterwerk van Kraft.

Ofschoon het ornament op zich zelf geen Hollandsch karakter draagt en direct van de internationale Gothische kunst is afgeleid, gelooft schrijver dezes toch niet, dat het ontwerp van een steenen sacramentshuis is afgeleid. Vooral de tentdak-

spitsjes doen vermoeden, dat de timmerman, die de orgelkas maakte, geïnspireerd was door de houten kerktorens, die in Holland wel zijn aandacht moesten trekken en welke ook geheel op het terrein van zijn werkzaamheden lagen. Hoogst merkwaardig is het dus hier een stuk Gothische klein-architectuur te vinden, waar men het Hollandsche karakter in kan herkennen. Met het buitenland vergeleken bleef tijdens het Gothische tijdperk de klein-architectuur hier te lande zeer eenvoudig en het schijnt of haar rijkdom in dit orgel zijn toppunt bereikte.

Alleen de orgels te Lübeck, Dortmund en Butzow zijn door hun tabernakelvormige bekroningen met dit orgel te vergelijken, doch moeten wat rijkdom en smaakvolle compositie betreft, voor het orgel te Jutfaas onderdoen.

§ 41. Het orgel afkomstig uit de St. Vituskerk te Naarden. (Pl. 67.)

In het Ned. Museum voor Geschiedenis en Kunst (Afd. Beeldhouwwerken cat. No. 172) zijn acht schotten en een vrouwenfiguurtje bewaard van het voormalige orgel van de St. Vituskerk te Naarden, hetwelk ongetwijfeld door een beeldsnijder zal zijn ontworpen.

De paneelen dezer schotten zijn diep uitgegrond en gevat in rijk geprofileerde ramen. In de paneelen van vier dezer schotten zijn schildhouders gebeeldhouwd in een op afwisselende wijze gebouwde nis, waarbij gewelven vertoond worden van ingewikkelde structuur, rustende op dunne kolonnetten en van boven door traceeringen georneerd. De figuren staan op zeskantige consoles en stellen krijgslieden voor met speer, lans of zwaard in de hand en een grillig gevormd schild tegen hun beenen geleund.

De sporen van polychromie doen vermoeden, dat de schilden eertijds met wapens waren versierd, welke bij de bestelling van het werk wel nauwkeurig zullen zijn aangegeven. Daardoor is ook het wereldsche karakter van het orgel te verklaren. Maar de beeldsnijder zag zich door het naast elkander plaatsen van tien staande schildhouders voor een moeilijke opgave geplaatst en dat hij toch een voortreffelijk geheel heeft weten te verkrijgen, toont, dat wij met een bekwaam kunstenaar te doen hebben. Niet alleen door een afwisselenden achtergrond, kleederdracht, haartooi, schild of wapen, maar ook door het verschil in houding en gelaat schijnen ons deze figuren geheel verschillende persoonlijkheden toe, zoodat de eenvoudige compositie niet nadeelig werkt.

Bekijken we eens een der paneelen. Terwijl de twee uiterste figuren naar binnen kijken, keert de middelste krijger ons den rug toe, waarbij hij het hoofd omdraait. De mannen hebben bovendien verschillende standen gekregen door het vasthouden van wapen of bandelier. Hiermede heeft de beeldsnijder niet getracht de natuurlijke beweging van het menschelijk lichaam weer te geven, want de figuren schijnen zich niet te bewegen, de krijgslieden staan daar

rustig geposeerd. Toch komen de mooi gebouwde lichamen van de twee buitenste krijgslieden met hun nauwsluitend buis goed tot hun recht. Ook bemerkt men duidelijk, dat de rechtsche slanke figuur, met opgeheven zwaard, luchtig gedrapeerden schoudermantel en edel gezicht, een hoogeren maatschappelijken stand inneemt, dan de linker, een zwaar gebouwde lansdrager, wiens krachtige kop echter meer karakter toont.

De vier andere schotten hebben elk een paneel met grootere nis, waarin een schildhoudende leeuw, wildeman, adelaar en griffioen zijn uitgebeeld. Aan de uitvoering van dit werk is echter veel minder zorg besteed.

Het plastische figuurtje, dat hier bijbehoort, is prima beeldhouwwerk. Het slechts $2^1/_2$ d. M. hooge stukje stelt een vrouw voor, ten halven lijve, in aandachtig biddende houding. Zij draagt middeleeuwsche kleeding: een laag uitgesneden nauwsluitend keurslijf en gepofte mouwen, welke bij de handen ruim uitloopen. Haar hoofd is iets naar voren gebogen en van boven omwonden door haarvlechten, waaronder het ernstige rondgevormde gezichtje te voorschijn komt. Hoewel het figurale en ornamenteele van het orgel met de Neder-Rijnsche beeldsnijkunst overeenkomt, kan men hierin toch duidelijk de Noord-Nederlandsche opvatting terugvinden.

Men kan wel raden, hoe het orgel oorspronkelijk uit de schotten opgebouwd was. De schotten met de schildhoudende krijgslieden zullen gediend hebben voor de balie. De twee schotten met drie paneelen staken met een stompen hoek naar voren, terwijl de schotten met twee paneelen de balie ter weerszijden afsloten en dus haaks op den muur stonden. De vier paneelen met de schildhoudende dieren vormen tezamen juist de oppervlakte van een spitsbogig kerkraam en waren vermoedelijk de vleugels van het orgel. Ze zullen gediend hebben om de pijpen van het manuaal, boven de galerij, te beschutten en met scharnieren bevestigd zijn geweest, zoodat ze tijdens den dienst naar buiten gedraaid konden worden. Indien zich nu onder de balie nog een gewelf had bevonden, zou het geheele orgel slechts ongeveer $3^1/_2$ M. hoog zijn geweest.

Een eenigszins andere constructie veronderstelt Prof. W. Vogelsang[1]) op grond van een teekening, welke zich in de consistoriekamer van de St. Vituskerk bevindt, waarop het orgel is uitgebeeld, nadat het door eenige restauraties geheel was verminkt.

§ 42. Het orgel afkomstig uit Harenkarspel. (Pl. 68.)

Vergeleken bij de orgels van Jutfaas en Naarden is het orgel, afkomstig uit Harenkarspel, dat thans in het Rijksmuseum hangt, hoogst eenvoudig. Het is een van de weinige Middeleeuwsche orgels, dat intact gebleven is.

[1]) Bulletin van den Oudh. Bond, Sept. 1907, bl. 168.

De galerij staat aan beide zijden rechthoekig tegen den muur en springt van voren met drie zijden vooruit. Van onderen zijn twee complete hangende stergewelven tegen den vloer der galerij aangebracht. De gewelfschulpen zijn blauw gepolychromeerd en de geprofileerde ribben verguld. De rozetten, op de bovenste snijpunten der ribben aangebracht, en de geknorde druipertjes, waarin de gewelven eindigen, zijn met rood, blauw en goud gekleurd.

Tegen het plint van de galerij is een smalle reliefrand aangebracht, waarbij een sater of vaas als middenstuk dient, vanwaar naar weerszijden het acanthusloof zich tweemaal ombuigt en in maskers eindigt. De paneelen van de galerij zijn van boven door een flauwen boog afgezet, daaronder is een helm geplaatst, waaraan een scheef hangend schild met een bandelier is bevestigd, terwijl het fond is versierd door Gothisch loofwerk. Al dit ornament is met vale, mosgroene en geelbruine tinten gecoloreerd en open gestoken tegen de paneelen gezet, zoodat de cobaltblauwe achtergrond zichtbaar is. Op de schilden zijn gekleurde familiewapens aangebracht.

Tegen de hoekstijlen zijn een groep van drie of een enkele kolonnet geplaatst met getorste of gewafelde schacht en pinakelbekroning, in roode en blauwe kleuren. Het regelwerk is eveneens blauw, behalve de profielen, welke verguld zijn.

De galerij en het manuaal zijn verbonden door een schot, dat tegen den muur is geplaatst. Ook tegen dit schot is open acanthusornament aangebracht, dat zich ter weerszijden van het schot over den muur voortzet en hetwelk in denzelfden trant is behandeld, als het ornament van de balie.

De hoogste orgelpijpen in het manuaal springen in het midden met een halven cylinder en aan de uiteinden met een driezijdig prisma naar voren en worden door pilasters gescheiden en van boven door acanthus verdekt.

Het ornament van het snijwerk munt uit door zijn prachtige uitvoering en zuiverheid van stijl. Naast het Gothische lofwerk met heraldisch ornament is het acanthusblad, versierd door bustes en maskers, aangewend, zonder dat dit laatste zijn exotische afkomst in het minst verraadt.

Maar niet alleen het snijwerk wekt bewondering. Het eigenlijke timmerwerk is ook bijzonder schoon: bij de samenstelling van de onderdeelen zijn degelijke verhoudingen gekozen, terwijl toch een slanke opbouw is verkregen, door het aanbrengen der gewelfjes.

Ook de schilder heeft zijn best gedaan. Het is waar, dat de bonte kleuren, die door den ouderdom den schellen toon verloren hebben, thans des te beter harmonieeren. Tegen den blauwen achtergrond komen de in vale kleuren geschilderde ornamenten goed uit, terwijl door het vergulden der profielen en ribben ook de constructie op den voorgrond treedt. Men ziet dus, dat de polychromie, welke op zich zelf bewonderenswaardig is, tevens dient om de constructie en het ornament te releveeren, waardoor dit orgel een van de knapste werken van onze kerkelijke kunst is geworden.

§ 43. Orgels te Alkmaar, Rhenen en Haarlem.

Het orgel in de St. Laurenskerk te Alkmaar werd in 1511 door Hans van Coblentz gemaakt, volgens een ernaast hangende cartouche, waarop een Latijnsch vers is geschilderd van den toenmaligen beroemden rector der Alkmaarsche school, Johannes Murmellius.

Alleen de galerij is ten deele in den oorspronkelijken toestand bewaard gebleven. Van deze galerij, geheel overeenkomende met de zoo juist van Harenkarspel beschrevene, trekken de gewelfjes in het bijzonder onze aandacht. De vloer der galerij, welke met vijf zijden van een achthoek naar voren springt, wordt van onderen door vrijhangende stergewelven gedragen, bestaande uit twee complete druipergewelven van voren, terwijl onder het achterste gedeelte van den vloer, dat de helft smaller is, doch tweemaal zoo lang, juist plaats is voor een half druipergewelf in het midden en een kwart gewelf aan de uiteinden.

Van den oorspronkelijken toestand van het orgel te Rhenen (Utrecht) werd nog een afbeelding gemaakt, (Hill: Organ Cases) voordat het eenige jaren geleden geheel werd verknoeid.

De balie van dit orgel rust op een compleet en twee halve vierribbige gewelven en heeft overigens dezelfde afwerking als die te Alkmaar. Het manuaal springt in het midden en ter weerszijden met driehoekige vakken, waarin de pijpen besloten zijn, naar voren, welke van onderen door hangende gewelfjes werden afgesloten.

Van het orgel in het Rijks-Museum, afkomstig uit Scheemda, ontbreekt de galerij, waardoor misschien het mooiste verloren is gegaan.

Het manuaal is geheel vlak van voren en verdeeld in zeven vakken, waarin de pijpen zijn gerangschikt. Het manuaal doet ons door zijn bouw aan een altaarstuk denken. Het heeft namelijk een gegolfde kroonlijst en twee draaibare vleugels of deuren ter weerszijden, elk in denzelfden vorm als de helft van het manuaal, zoodat het met deze vleugels gesloten kon worden. De vleugels zijn prachtig beschilderd met tafereelen van de aanbidding der Herders en der Wijzen. Op de kroonlijst van het manuaal en de vleugels is een zeer fraai verguld open rankwerk aangebracht, terwijl de spitse hoeken van de lijst eindigen in een dofzwarte kruisbloem, geflankeerd door twee vergulde kolonnetten. Voor de twee paneelen onder aan het manuaal is een open gestoken relief aangebracht, waarbij twee jeugdige schildhouders, omgeven door lofwerk, zijn uitgebeeld.

Alvorens het onderwerp van de Gothische orgels af te sluiten willen wij nog even opmerken, dat er zich in de St. Bavokerk te Haarlem een orgel bevond, waarvan ons Pieter Saenredam een helder beeld heeft achtergelaten (Rijks-Museum). Het was een bijzonder rijk orgel, waarvan de galerij van onderen door drie hangende stergewelven van spitsboog-constructie was afgesloten en het manuaal door beschil-

derde deuren gesloten kon worden. De orgelkas was polychroom en werd van boven door Gothisch krulwerk bekroond.

We hebben dus het houtwerk van de St. Bavokerk: de deuren en gewelven, den toren, koorafsluiting, altaar, preekstoel, banken en kisten leeren kennen en wanneer men hieraan de beschilderde ramen, muren, beelden en altaarstukken toevoegt, kan men zich voorstellen, hoe schoon de kerk eertijds was ingericht.

HOOFDSTUK IX.

DE KISTEN.

§ 44. De bewaarplaatsen voor altaargereedschappen, kleederen en akten. (Pl. 69—70.)

De kerk heeft altijd behoefte gehad aan veilige bewaarplaatsen. De kerken, welke tijdens de Middeleeuwen zoo rijk waren geworden, bezaten vele kostbaarheden, welke bij den dienst gebruikt werden zooals: monstransen, miskelken, wierookvaten, reliquieën, bisschopstaven, kandelabers, kruizen en beeldjes, welke ten deele van goud, zilver en edelgesteenten waren vervaardigd. Deze kostbaarheden werden in een kist of kast in de daarvoor ingerichte Sacristie opgeborgen.

Het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht heeft een kastje, dat wellicht tot het opbergen van deze kostbaarheden gediend heeft. In zijn bouw verschilt dit merkwaardig meubel niet van een kist, alleen heeft het vóórschot eenige deurtjes, welke een fijn gesneden àjour ornament hebben van Gothisch loofwerk, terwijl de hoekstijlen door pinakels worden versierd.

Verder waren in de kerk bergplaatsen noodig voor de kleederen der geestelijken. Daarvoor gebruikte men eertijds kisten, die in sommige kerken nog bewaard worden, doch zeer eenvoudig zijn.

De St. Bavokerk te Haarlem heeft eenige kleederkisten. Uit het dubbele kruisje, hetwelk op de slotplaat is gegraveerd, blijkt, dat deze bergplaatsen voor de priesterkleeding waren bestemd. Op de slotplaat van de bisschoppelijke kleederkist zijn twee dubbele kruisjes boven elkander aangebracht.

De twee kleederkisten, welke zich in het Museum Van Stolk te Haarlem bevinden, getuigen van de groote weelde der kerk in het midden der zestiende eeuw. De kisten hebben het model van een langen smallen koffer met een gewelfd deksel en zijn met purper Gentsch fluweel met een geschoren granaatappel-patroon overtrokken. Ze dienden zeker om de kostbare koorkappen, kazuifels of altaarvoorhangsels te bergen.

Ook had de kerk nog vele documenten te bewaren als brieven, rekeningen en akten, waarbij vicariën gesticht en renten vermaakt werden. Ook de doop- en huwelijksboeken moesten zorgvuldig opgeborgen worden. De kerken schaften zich

daarom dikwijls een ijzeren kist aan of lieten een soort kluis bouwen in den dikken torenmuur om meer bergruimte te verkrijgen.

Een dergelijke bergplaats heeft de Groote Kerk te Edam. In een der dikke muren van het Noorderportaal, dat uit de 14e eeuw stamt, is een soort kluis gebouwd, welke door een dikke houten deur wordt afgesloten, die om inbraak te voorkomen geheel volgespijkerd is.

Een eigenlijke aktenkast, afkomstig uit het kapittel te Utrecht, bezit het Rijksmuseum.

Deze kast is een echt timmermanswerkstuk en heeft de enorme afmetingen van drie Meter lengte, twee Meter hoogte en één Meter diepte. De bouw is kistvormig en van voren zijn twee dubbele deuren aangebracht tusschen de onversierd gebleven dorpels en stijlen. De deuren toonen hetzelfde gekruiste klampwerk, dat wij bij de kerkdeuren aangetroffen hebben. Ook het ornament van het klampwerk, dat binnen de cirkels om de spiegels is gebiljoeneerd, doet ons aan kerkdeuren denken. De zijschotten zijn van smalle kantdelen gemaakt, welke overnaads zijn verbonden.

Het klampwerk van de deuren is echter niet zoo degelijk, als dat van de beschreven kerkdeuren. Men ziet reeds, dat de spiegels vrij groot zijn en de klampen dun; de aanwezigheid van een middelsten vertikalen klamp is ons slechts voorgespiegeld; hij bestaat in werkelijkheid uit vier kleine deeltjes, welke tusschen de horizontale klampen zijn aangebracht en daaraan „koud” zijn vergaard.

Deze oneigenlijke constructiewijze wordt tegenwoordig voor de kerkdeuren ook wel toegepast.

§ 45. De stadskist.

Behalve al haar eigen schatten en heiligdommen had de Kerk vroeger nog iets van groot belang te bewaken n. l. de stadskist.

De steden, welke in het begin der middeleeuwen ontstonden, hadden nog geen eigen stadhuis en verborgen de stadskist met hun gewichtige papieren in de kerk, welke ook gedurende deze woelige tijden voldoende veiligheid bood. De stukken, welke de stadskist bevatte, waren onder meer de akten, waarbij de graaf de verschillende stadsrechten en privilegiën verleende en het was van het grootste belang voor de stad, dat deze behouden bleven.

Zoo vertelt ook Dr. P. J. Blok[1]), dat de voorrechtsbrieven der steden uiterst zorgvuldig werden bewaard. Het was wel eens noodig de oorspronkelijke stukken te vertoonen, daar de kopieën niet altijd nauwkeurig waren. Zelfs die der grafelijke kanselarijen waren niet juist, zooals de Heer Soutendam heeft aangetoond (Keuren en Ordonn. van Delft bl. 232). De graaf liet ze soms ook wel met opzet

[1]) Een Hollandsche stad in de Middeleeuwen.

onnauwkeurig overschrijven, zooals te Dordrecht in 1338 geschiedde, toen de oorspronkelijke stukken waren verbrand en de stad meer geld voor zijn rechten moest betalen, dan eens was vastgesteld.

De stad Arnhem had zijn stadskist ook oorspronkelijk in de kerk staan, want de rekeningen vermelden, dat de stad in 't jaar 1423 voor „die Statkiste te dragen van sente Walburger Kirche ynt Raethuys III 1/2 bl." betaalde[1]).

Ook Nijmegen had nog langen tijd zijn stadskist in de kerk staan. Een post uit het Rekenboek van 1427 luidt, dat de prior van St. Jan 5 Arnh. gulden ontving „te vollest dat hij heeft doen tymmeren (een kast of kist), daer men 't gelt bewaert setten mach"[2]). De sacristie van de St. Stephenskerk werd sinds 1427 gebruikt als bewaarplaats der stedelijke gunstbrieven, die aldaar in 1563 geborgen werden in de door Geert van Dulcken, den stadskistenmaker, vervaardigde eikenhouten kast, de Blok, totdat deze in 1849 in het Stadshuis werd overgebracht.

Ook echter gebeurde het, dat de stad zijn kist in de kerk liet staan.

Zoo treft men in de St. Bavokerk te Haarlem nog de oude stadskist aan, welke zich nu in een der kapellen bevindt. Het is een groote ijzeren kist met vier hangsloten. Ze staat in een nog veel grootere kist, vervaardigd van open gekruist traliewerk, hetwelk door drie hangsloten is afgesloten, terwijl het deksel eens met een bout moet zijn gesloten, waaraan nog een hangslot hing. Dat men telkens vier sloten ziet, is geen toeval, maar meermaals bij stadskisten aan te treffen. Men verdeelde n. l. de sleutels onder schout en schepenen der stad. Oorspronkelijk waren er een schout en drie schepenen, immers ook het woord „vierschaar" heeft zijn ontstaan te danken aan deze vier ambtenaren. Schout en schepenen konden op deze wijze slechts allen te zamen toegang krijgen tot de stadskist.

[1]) Arnhemsche Oudheden. Deel IV, bl. 54. G. van Hasselt.
[2]) Oud Nijmegen's kerken, kloosters etc., bl. 197. H. D. J. van Schevichaven.

HOOFDSTUK X.

HET HOUT IN DE BURGERLIJKE BOUWRUNDE.

§ 46. De heterogene constructiewijze. (Pl. 71.)

De heterogene steen- en houtconstructiewijze van de kerkgebouwen werd ook bij het maken van huizen toegepast. In het binnenhuis valt het timmerwerk, wanneer wij de zoldering in oogenschouw nemen, dadelijk op.

In tegenstelling met den kerkbouw, welke één ruimte beoogt, wordt het huis in verdiepingen verdeeld, welke door zolderingen worden afgesloten. De planken vloeren dezer zolderingen worden haaks op de kinderbalken gelegd en deze laatste rusten op een paar zware moerbalken, welke evenwijdig aan de vloerplanken loopen. Voor de ondersteuning van de moerbalken gebruikte men sleutelstukken, muurstijlen en korbeels, evenals dit bij de strekbalken van de kerk gebruikelijk was.

Het is mogelijk, dat de vorm van het Gothische kerkdak werd overgenomen in de monumentale burgelijke bouwkunde, welke toch reeds zooveel aan de kerkelijke architectuur had ontleend. Voor bouwwerken als stadhuizen gebruikte men gaarne groote steile daken, welke met leien werden bedekt. De z. g. oud-Hollandsche kapconstructie werd meestal daarbij gebezigd en deze was op de zolders geheel zichtbaar, in tegenstelling met de kerk, waar het kapgebint door de gewelven verborgen bleef. De kapbeenen van de oud-Hollandsche kap werden onder de gordingen op drie verschillende hoogten door een rij bindbalken aan elkander gehecht, welke bindbalken onderling door in schuinen stand geplaatste dakstijlen met korbeels werden verbonden. Op deze wijze was het mogelijk zeer steile daken toch hecht in elkander te zetten. Een der mooiste voortbrengselen van de Gothische bouwkunst is het Stadhuis te Zierikzee, waar, van den zolder bezien, duidelijk uitkomt welk een technische bekwaamheid aan het kapgebint ten uitvoer is gelegd. In de woningen werden op de bindbalken gewoonlijk vloeren gelegd, waardoor men groote bergruimten, z. g. vlieringen verkreeg.

§ 47. De uitrusting van het officiëele gebouw. (Pl. 70, 72—74.)

In de oude raadzaal van het stadhuis te Kampen heeft men, het principe van den kerkbouw toepassende, de ruimte door een doorgaand tongewelf afgesloten,

hetwelk omstreeks 1540 is vervaardigd. De ingewikkelde gewelfconstructie, bij de kerken gebruikelijk, kon hier niet worden toegepast, daar de eenvoudige vorm van een zaal, zonder pilaren daar geen aanleiding toe geeft. Toch heeft de timmerman voor afwisseling gezorgd door het gewelf kruiselings door ribben onder te verdeelen en de oppervlakte van de aldus ontstane vakken, evenwijdig aan de lengteas van het gewelf, golvend te maken. De snijpunten der ribben zijn door vergulde rozetten gemonteerd, waarvan sommige schildhoudende monsters toonen. De sleutelstukken der strekbalken zijn versierd door mannenkoppen in renaissance omlijsting, terwijl de middelste strekbalken door korbeels worden gesteund.

De oude raadzaal van het stadhuis te Sluis heeft een zoldering, welke van het jaar 1396 dateert. In de uiteinden der sleutelstukken werden in grove trekken monnikfiguren met banderol en engel- of ridderfiguren gesneden, terwijl de muurstijlen onder de korbeels schildhoudende leeuwen toonen.

Het Stadhuis te Zwolle heeft ook de zoldering van zijn oude raadzaal nog behouden. De balkdragers zijn in 1447 door Jan van Kampen gesneden.

Inderdaad, wanneer wij deze bassen bezien, dan komt een woord van hulde den bewerker dàarvan zeker toe. Hoe geestig is zijn vernuft geweest in het geven van steeds afwisselende houdingen aan deze balkdragende figuren, daarbij rekening houdend met het gezicht, dat de toeschouwer van beneden af er op had. Even als wij bij de kerkelijke kunst zagen, hoe de misericordia's toespelingen bevatten op de kanunniken, zoo is ook in deze beelden er een te vinden, die het type van een raadslid weergeeft, niet zonder een humoristisch effect bij den bezichtiger achter te laten. De overlevering wil, dat deze figuren de Kampener raadsleden van oudsher zouden voorstellen. Een nauwkeurig bekijken echter maakt het den toeschouwer niet gemakkelijk in deze wanstaltige dwergfiguren inderdaad raadsleden te herkennen. Wij treffen er musiceerende minstreels onder, als: trom-, fluit-, doedelzak- of lierspelers, ook wel narren met zotskappen in grappige middeleeuwsche dracht, of schildhoudende ridders, of monnikken en allen hebben gezichten, we zouden haast zeggen tronies, die dermate den lachlust opwekken, dat wij bemerken met een spotlustigen beeldsnijder te doen te hebben. Steekt de een de tong uit, een ander rekt zijn mond open door hem met beide wijsvingers zoo langwerpig mogelijk te maken, weer een ander verwekt de hilariteit door een clownachtige beweging, welke hij uitvoert, in één woord het is, wat men zou kunnen noemen een galerijtje van grimassen.

Sommige schrijvers trekken wel eens uit dergelijke voorstellingen de gevolgtrekking, als zouden deze afbeeldingen van wanstaltigheid de trouwe weergave zijn van de werkelijkheid, doch vergissen zich hier wel zeer. Beter kunnen wij het zoo verklaren: gelijk een Heinrich Heine in zijn werken soms denkbeelden uit, die een tegenstelling vormen met zijn werkelijke gedachten, zoo ook hebben wij hier te doen met een bewuste caricatuur.

Ten einde een vollediger beeld te verkrijgen van een Middeleeuwsch Raadhuis, willen we eens zien, wat F. A. Hoefer in zijn „Wandelingen door Oud-Zwolle" ons dienaangaande mededeelt, daar genoemd werk ons een inzicht geeft, dat bij de behandeling der geschetste werken onzen indruk kan verhelderen. Hoe ver de arbeidsverdeeling was doorgevoerd, blijkt wel uit het feit, dat de rozetten, waarmede de zoo juist genoemde basdragers ter zijde werden versierd door een ander, den beeldsnijder Henric Claessen, werden gesneden en door Thomas de Maelre gestoffeerd. In de Raadzaal, oorspronkelijk tweemaal zoo groot als de tegenwoordige, bevonden zich een tweetal schouwen van Drakenfellersteen, versierd met wapens. Terzijde van de schouw waren vier „spijnden" of houten muurkastjes, welke in 1449 door Meester Johan van Lubec zijn vervaardigd. Reeds in 1448 had Geert de Kistenmaker er aan gewerkt en in 1449 sneed meester Berend de compassen er voor met maaswerkvulling; ten slotte werd door meester Herman van Campen het smeedwerk uitgevoerd en verfde Mr. Marten ze rood en blauw.

Door meester Dirc Fluggert en Henric Claesz. werd het schepengestoelte op het Raadhuis gemaakt. En zoo werd aan den timmerman Mr. Claesz. het maken van vijf paar kruisvensters uitbesteed.

In 1553 wordt een lijst vermeld, waaraan de stadszwaarden hingen.

De heterogene constructiewijze echter zou, zoo niet in de kerkelijke, dan toch in de burgelijke bouwkunde een wonder verrichten, waarop Holland trotsch kan zijn, indien het daarmede soortgelijke voortbrengselen van de buitenlandsche Gothiek vergelijkt. Hiermede bedoelen wij de z. g. Grafelijke Zaal van het Binnenhof te 's-Gravenhage, welke eenige jaren geleden in haar oorspronkelijken toestand werd hersteld. Deze als een eenbeukige kerk gebouwde ruimte is 24 ellen breed en wordt door één bekapping overdekt, zonder dat hierbij van middenpilaren of strekbalken gebruik is gemaakt! Daar het kapgebint van binnen niet beschoten werd, is de constructie geheel zichtbaar en zien we dit enorme kapgebint uit schenkels opgebouwd, welke paarsgewijze in den vorm van spitsbogen op de kapiteelen der langs den muur gebouwde pilaren rusten en de kapbeenen door middel van makelaars, schoren en blokkeels torsen.

Het Rijksmuseum bezit de afgietsels der hierbij gebruikte eikenhouten balkdragers, welke met koppen en figuren van menschen en fabeldieren waren versierd (cat. 388).

Ook het slot te Muiden heeft een dergelijke bekapping, welke echter veel kleiner is.

Van het voormalige Hof van Holland, hetwelk door Karel den Stouten werd gesticht, is afkomstig een twaalftal schilddragers welke zich thans in het Rijksmuseum bevinden. Deze schilddragers waren aangebracht op getorseerde kolonnetten en omsloten zoo de ruimte, waar de vroede vaderen moesten plaatsnemen, zoodat derden immer op een behoorlijken afstand moesten blijven. Deze stukken zijn in 1511 door Joost Janszoon gesneden en versierd met de wapens

der gewesten; zoo werden daar gevonden de wapens van Holland, Henegouwen, Vlaanderen, Gelderland, Artois en Luxemburg. De schildhouders stellen voor een mansfiguur, een aap, en tien monsterachtige dieren, sommige op een leeuw, andere meer op een hond gelijkende, terwijl een dertiende figuur een vijzel met een stamper houdt; zij waren gepolychromeerd door Jan de Paap. (Zie Catalogus, Museum Gesch. en Kunst No. 193.)

In 't zelfde museum bevinden zich vier houten figuren (Cat. No. 189—192), wellicht uit het midden der 15e eeuw dateerende, welke afkomstig zijn uit de vierschaar van het voormalig stadhuis te Amsterdam. Ze stellen, naar de overlevering wil, voor: Karel den Stouten, Willem VI, graaf van Holland, Jacoba van Beijeren en een onbekende vorstin. De ridders zijn geheel in het harnas gestoken, terwijl Karel de Stoute een muts op het hoofd heeft, gelijkende op een tulband en de keten van het gulden vlies om zijn hals hangt. Willem VI draagt instee van een helm een hoog hoofddeksel en om zijn hals het ordeteeken van den Heiligen Antonius. De vorstinnen hebben een nauwsluitend keurslijf aan en een ruim geplooiden rok, welke zij met de linkerhand opnemen, terwijl zij in de rechter een hondje of een bloemruiker houden. Jacoba van Beijeren draagt het haar in een sierlijken doek; hoog opgemaakt, aan weerszijden van het hoofd uitstaande als twee horens, terwijl haar gezellin een breed rond hoofddeksel draagt, waarvan lange lamfers ter weerszijden afhangen.

Typisch Hollandsch is de rechte plooienval van de vrouwenkleederen en de starre gedwongen houding der overigens zoo goed uitgewerkte figuren, terwijl de sprekende aristocratische koppen weer iets recht persoonlijks en menschelijks te zien geven.

HOOFDSTUK XI.

DE UITRUSTING VAN HET WOONHUIS.

§ 48. Het huiselijk meubilair. (Pl. 75.)

Tijdens de Middeleeuwen werden de bekwaamste vaklui uitgezocht om het kostbare houtwerk van de kerken uit te voeren en het profaan meubilair verdient daarom niet dezelfde belangstelling als de kerkelijke kunst.

Valt het reeds moeilijk een beeld te verkrijgen van het Gothische kerkinterieur, nog minder weet men van de inrichting van het huis. Wel zijn er Gothische meubelen en eenige betimmeringen bewaard, die ons bewijzen hoe fraai een meubel gemaakt kon worden, doch men kan niet nagaan, in hoeverre dergelijke stukken verspreid waren. Waarschijnlijk zullen alleen in sommige huizen of kasteelen van zeer welgestelden zich eenige meubelen met rijk snijwerk bevonden hebben. Betrouwbare afbeeldingen of beschrijvingen van het inwendige huis ontbreken bijna geheel en al. Alleen kunnen de verluchte bijbels of missalen ons over het Gothische interieur onderrichten. De nummers A. A. 270 en Y. 401 van de handschriftenverzameling der Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage hebben talrijke natuurgetrouwe illustraties, waarbij het kenmerkend Hollandsch karakter duidelijk te onderscheiden is. Bij eenige dezer fijn geschilderde miniaturen ziet men eenvoudige kamers afgebeeld, zooals ze in de 15de eeuw waarschijnlijk waren. Men denke hierbij echter niet een rijke stoffeering te vinden. Het meubilair bestaat slechts uit een onversierd gebleven kastje en enkele schemels en kisten. Deze meubelstukjes toonen een primitieve constructiewijze, welke soms wel op vernuftige wijze met hun bestemming is overeengebracht, doch men kan aan deze stukken geen eigenlijken stijl of karakter toeschrijven.

Laten wij thans een vluchtigen blik werpen, over hetgeen er van ons Gothisch meubilair is overgebleven.

In onze musea, o. a. in het Rijksmuseum, zijn nog eenige Gothische betimmeringen bewaard. Deze dienden eertijds om de kale en vochtige muren te bedekken en waren tot schouderhoogte opgetrokken. Het schot was in twee of drie rijen hooge paneelen verdeeld, welke met briefvullingen of symmetrische vlechtbanden waren

versierd. De lambrizeering werd van boven door een rij horizontale briefpaneelen afgesloten of droeg een kleine koof, waarop nog een opengewerkt randje van eikenloof of traceeringen kon staan.

Ook de muurkastjes maakten deel uit van de betimmering, zooals men thans nog zien kan in de Historische Zaal van het Prinsenhof te Delft, waar zich een betimmering van briefpaneelen bevindt, welke op vier plaatsen in den vorm van kleine muurdeurtjes is verhoogd. Onze musea bevatten nog tal van fraai bewerkte deurtjes afkomstig van muurkastjes. Deze deurtjes maakten blijkbaar geen deel uit van betimmeringen, zoodat men veronderstellen mag, dat deze laatste hierbij ontbraken. Aan de deurtjes kon daarom de meeste zorg besteed worden en men ziet ze dan ook gewoonlijk met à jour gestoken compassen, met traceerwerk of met heraldisch ornament versierd. Ook de deuren voor de bedstede werden in de betimmering gebouwd en kregen dan dezelfde versiering als deze, zooals men het nog in het Museum te Edam aantreft.

Waar wij bij de koperprenten een slaapstede vinden afgebeeld, bijvoorbeeld bij die, welke de Verkondiging tot onderwerp hebben, zien we gewoonlijk een laag ledikant met gordijnen omhangen. Het spreekt wel van zelf, dat ons dergelijke eenvoudige ledikanten niet bewaard bleven.

Dat de kist of bahut oorspronkelijk de hoofdzaak was van het eigenlijke meubilair, d. w. z. van de losse meubelstukken, weet men al aan den naam: „kistenmaker". Behalve voor het opbergen van kleederen, wapens en levensmiddelen diende ze als zetel: de z. g. „zittekist". De kist werd uit raam en paneel opgebouwd. De deksel bleef onversierd, om als zitplaats te kunnen dienen en de staande paneelen werden door brieven, vlechtbanden of nissen versierd. Daar de kisten eertijds veel voorkwamen, zijn er talrijke bewaard, doch ook tijdens de Renaissance werden nog vele exemplaren in verbasterden Gothischen stijl vervaardigd. Wellicht zijn deze op het platte land gemaakt, waar de kasten in het geheel niet in gebruik waren en men zich nog langen tijd met kisten behielp.

De bouw van de kist was zoowel de grondslag voor het dressoir als voor den armen leuningstoel.

Betrekkelijk zijn er veel dressoirs bewaard (o. a. in het Rijksmuseum).

Het dressoir lijkt een hooggestelde kist te zijn, waarvan de hoekstijlen naar onderen toe zijn verlengd om als pooten te dienen. Even boven den bodem is tusschen de pooten een vloertje aangebracht, terwijl de achterste pooten door een schot van briefpaneelen zijn verbonden. Wanneer het vloertje op voetklossen rust, worden deze van voren gewoonlijk door plastische dierfiguurtjes georneerd. Het deurtje van het kistachtig bovenstel heeft een vlak gestoken open ornament van onsymmetrische distel-of eikenbladeren met een heraldisch of Christelijk symbolisch-motief als middenstuk; ook wel is een maaswerk van vischblaasmotieven of kerkraamprofielen aangebracht. Wanneer men twee deurtjes aantreft, bevindt zich in

het midden een Gothische nis, waarin een plastische heiligenfiguur staat, welke echter gewoonlijk in den loop des tijds verloren is geraakt.

Terwijl het dressoir van boven op eenvoudige wijze afgesloten werd door een smalle kap, welke met een krachtig enkel of dubbel peerkraalprofiel naar voren treedt, werd de meeste zorg aan de verfraaiing van de twee voorste hoekstijlen besteed. Een enkele maal bepaalde zich deze decoratie tot het afschuinen der velgkanten, ten einde tevens het afsplinteren van het hout te voorkomen, maar gewoonlijk zijn deze hoekstijlen door contreforten met fioelengroepen of door getorste kolonnetten met door baldakijnen overdekte figuren versierd.

Gothische crédensen van Hollandschen oorsprong zijn schrijver dezes niet bekend. De crédens is een soort buffet, dat in België en Frankrijk veel wordt aangetroffen.

Gothische armoires komen in Nederland wel voor. Dit meubelstuk doet denken aan een Gothische kist van groote afmeting. Aan het regelwerk is geen versiering te vinden; hoogstens dat de lage kap een peerkraalprofiel heeft. Het front van de armoire wordt verdeeld door twee rijen briefpaneeldeurtjes boven elkander. Het is kenmerkend voor de Gothiek, dat bij deze indeeling geen rekening met de symmetrie werd gehouden, zoodat men boven drie deurtjes vindt en van onderen slechts twee deurtjes zijn aangebracht. Pas in het begin der 16[de] eeuw schijnt men in Nederland met het maken van armoires begonnen te zijn. De Gothische armoires van het Bisschoppelijk Museum te Utrecht, de Lakenhal te Leiden of het Museum Willet-Holthuysen hebben een Renaissance-kap of balusternaald.

De Gothische stoelen, die door hun bouw ons aan kisten doen denken, staan gewoonlijk op een vloertje en hebben een opklepbaren zetel, zoodat het kistvormig onderstel tevens als bergplaats dienst kan doen. De rug- en armleuning zijn verkregen door het achterschot naar boven toe, en de zijschotten van het onderstel naar voren te verlengen, waarbij gewoonlijk het rugbord een aanmerkelijk eind boven de armleuningen uitsteekt. De achterstijlen worden bekroond door plastische figuurtjes of kruisbloemen, welke door een opstaand à jour randje verbonden zijn of dragen een koof. De paneelen hebben gewoonlijk eenige schaafprofielen of toonen een vlak steekwerk van vlechtbanden of maaswerk. Bij de Gotische gravures evenwel, waarop een zittende heilige of Madonnafiguur is afgebeeld, ziet men veelal gestoelten van halfronde doorsnede, rijk gemonteerd met gebeeldhouwde nissen of plastische figuurtjes. Het is niet waarschijnlijk, dat hier te lande dergelijke meubelstukken in gebruik waren; in ieder geval zijn ze schrijver dezes niet bekend. Het is wel waarschijnlijk, dat de altaren dikwijls met figuren werden versierd, welke in rijk gebeeldhouwde stoelen waren gezeten. De reeds genoemde prent van den Meester van Zwolle is een afbeelding van zulk een altaar, terwijl er zich in het Museum van Kerkelijke Kunst te Haarlem een houten beeld bevindt, waarbij de Tronende Madonna uit één stuk hout met den troon is uitgevoerd. In deze gevallen is het meubelstuk niet door den kistenmaker maar door den eigenlijken beeldsnijder vervaardigd.

Gothische stoelen komen wel voor, maar zijn zeldzamer dan de kisten. Trouwens men kan wel begrijpen, dat in het Gothische huis niet voor elk lid van het gezin zulk een moeilijk verplaatsbaar en omvangrijk meubel aanwezig was; waarschijnlijk behielpen de jongeren zich met kleine drie- of vierpootige schemels.

Aan de Gothische tafels werd in het geheel geen zorg besteed: ze bestonden eenvoudig uit een blad op schragen. In de Kerk te Weesp bevindt zich een Gothische tafel op vier pooten, welke door uitgezaagde traceeringen zijn verbonden; een dergelijk meubel zal oorspronkelijk wellicht speciaal voor de kerk gemaakt zijn en kan dan ook niet tot voorbeeld voor het profane meubilair gelden.

Bij ons Gothisch meubilair werd de polychromie hoogst zelden toegepast; indien echter opengestoken ornament voorkwam, zooals bij de muurkastjes en dressoirs, werd de achtergrond van het paneel wel verlevendigd door rood of verguldsel.

De Gothische kasten hebben meestal met zorg uitgevoerd smeedwerk. De scharnieren, waarmede de deurtjes aan de stijlen zijn bevestigd, hebben smalle vertindijzeren staarthengsels, welke over bijna de geheele breedte van het deurtje doorloopen, om aan de uiteinden tot bladwerk of moresken te worden uitgesmeed.

Vergelijken wij thans het meubilair met onze kerkelijke werken, welke in hout zijn uitgevoerd, dan blijkt het kistenmakerswerk weinig zelfstandig karakter te hebben.

Terwijl voor iedere koor- of kapelafsluiting, kansel of orgel een origineele opbouw werd ontworpen, toont het huiselijk meubilair zekere gelijkmatigheid in zijn samenstelling. En het snijwerk is slechts een gebrekkige copie van de werken, welke de beeldsnijder voor de kerk vervaardigde. Bij het kistenmakerswerk kan men nooit ornament aantreffen, hetwelk men in de kerkelijke kunst niet terug kan vinden en de gebruikelijke motieven, die van de bouwkunst of de Christelijke symboliek zijn afgeleid, bewijzen ten duidelijkste, hoe hier de kerkelijke kunstwerken tot voorbeeld hebben gediend. Wanneer bij deze laatste het architectonische of plantvormige ornament zorgvuldig bewerkt en rijk ontwikkeld is, kan een kansel of orgel een eigen karakter hebben, doch indien deze reeds conventioneele motieven oppervlakkig worden uitgevoerd, zooals men het bij het profane meubilair aantreft, verliezen deze decoraties weldra onze belangstelling. Het à jour snijwerk van de deurtjes van dressoirs of muurkastjes heeft weinig relief, terwijl de pinakels, traceeringen of kolonnetten van kisten en stoelen soms zoo vaag zijn aangegeven, dat deze ornamenten nauwelijks te herkennen zijn.

II

RENAISSANCE

HOOFDSTUK XII.

§ 49. De Noord-Italiaansche Renaissance.

De litterair wetenschappelijke beweging van het einde der 15de eeuw, bekend onder den naam van het humanisme, is te danken geweest aan de studie van de Latijnsche taal en beoogde een naar voren brengen van de antieke filosofie en zedeleer. Het bracht op het gebied van wetenschappen een geestelijk ontwaken, dat leidde tot een bevrijding van de persoonlijkheid, tot het individualisme, een karaktertrek, dien we later ook in de kunst der Renaissance terugvinden. Zien wij het humanisme een sterk geprononceerd scholastisch karakter verkrijgen, ook in de kunst kon dit niet uitblijven, zoodat ook daar het academisch cachet al meer en meer tot uitdrukking komt.

Dit teruggrijpen naar het oude, dat zich ook in de kunst gelden liet, deed de bijna in vergetelheid geraakte antieke kunstschatten, welke daar tijdens de Helleensch-Romeinsche cultur verborgen waren, herleven. Minerva, de zoo geprezene, maar op den achtergrond geraakte, de wijsheid verpersoonlijkende, grijpt den kunstenaar aan, en de oude schoone tempels begonnen weer te herleven in de gedachten der levende menschheid en gaven den enkeling stof tot nieuwe vindingen. De drang naar weten echter zal nimmer een bevrediging vinden, wanneer daar niet iets gevonden wordt, dat middellijk kan medewerken. Hier zien wij dan ook, dat de techniek de wetenschap de hand reikt. Zij toch zal gemeengoed worden, want de boekdrukkunst, dat tooverwoord door Gutenberg en Laurens Janszoon Koster ontdekt, gesteund door een internationale taal, het Latijn, brengt hier de uitkomst.

Maar wat beteekent dit voor de kunst?

Altijd zijn wetenschap en kunst elkander vijandig gezind geweest en ook hier konden de nadeelige gevolgen van den invloed der wetenschap op de kunst niet uitblijven.

Zonder de wetenschap had de Gothische kunst zich onder invloed der antieke cultuur geleidelijk tot den hoogsten bloei kunnen ontwikkelen. Doch helaas mocht dit niet zoo zijn. Hierbij komt nog, dat het Noordelijk Europa te laat tot het inzicht kwam, dat de klassieke kunst meer volmaakt was dan de Gothische en het humanisme alleen verklaart de bereidwilligheid, waarmede een nieuwe

kunst werd ontvangen, welke van het klassicisme was afgeleid. Het Noorden van Italië had nooit de oud-Romeinsche cultuur vergeten en gedurende de 15de eeuw had zich hier een geheel aparte kunst ontwikkeld, welke er voor bestemd scheen de Gothiek plotseling te zullen verdringen. Het is deze kerkelijke kleinarchitectuur van grafsteenen, tombes, epitaphia, altaarwerken, kansels en kerkdeuren, vervaardigd van marmer, terra cotta of brons, waarvan Florence het middelpunt was. Deze kunstwerken hadden een rijken architectonischen opbouw, een onuitputtelijke ornamentenbron en een menschelijk beeld, geheel anders dan het Gothische en voortgesproten uit een zoo hoog gestemde aspiratie, dat dezelfde kunst in staat was tot Nederland door te dringen. En zoo zien we, terwijl een Michel Angelo gedurende het cinquecento, geheel op de Italiaansche traditie voortbouwend, het hoogste kon bereiken, wat ooit in het nieuwe Europa op het gebied van beeldhouwkunst verkregen was, in Nederland zijn invloed en ook dezelfde Florentijnsche Quattrocentokunst terug gedurende de jaren 1530—1560 in de grafsteenen en epitaphia te Leiden, Breda en Arnhem, in het grafmonument van Engelbert II te Breda, een gebrekkige Michel Angelo-copie, en in het grafmonument van Van Brederode te Vianen. Maar, hoe zuiver zich de Italiaansche vormentaal in het laatstgenoemde kunstwerk uitspreekt, kunnen wij het toch geen aesthetische waarde toekennen. De uitheemsche kunst, zoo naief-idealistisch zonder een zweem van geleerdheid, en toch zoo geheel anders dan onze realistische inlandsche kunst, kon door een onbegrijpelijke vaardigheid en talent gecopieerd worden, maar nooit iets nationaals of persoonlijks geven door de onovertrefbaarheid harer antieke bestanddeelen, waarvan ook de Italiaansche beeldhouwkunst zelve tenslotte het slachtoffer zou worden. Zoo kwam het, dat de Renaissance voor de Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst weinig heil en veel ongeluk bracht.

Het beste van de Renaissance zou geleverd worden in de andere kunsten, welke door hun eigen techniek niet direct naar het voorbeeld van de Quattrocentokunst konden worden uitgevoerd. Zoo zien wij, dat behalve de graphische kunst, onze bouwkunst tusschen de jaren 1560—1620 een bloeiperiode had, waarbij toch het nationale karakter, dank zij een speciale bouwwijze, zoo schitterend naar voren treedt.

§ 50. De Renaissance en de Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst.

En hoe verhield zich onze beeldsnijkunst ten opzichte der Italiaansche Renaissance? Deze laatste moest zich wel het machtigst openbaren in de kerkelijke kleinarchitectuur, waar zij het marmer, hetwelk hiervoor in Italië gebruikt werd, moest vervangen. Hier werd de kunst geheel de slavin van den vreemde en werd haar een stijl opgedrongen, welke geheel niet geschikt was voor de houttechniek.

Anderzijds was het een voordeel, dat het karakter van het hout weer eigen vormen deed ontstaan, want inderdaad kan men hier te lande geen houtwerk vinden, hetwelk geheel met den stijl der Italiaansche Vroeg-Renaissance overeenkomt, hoe groot de gelijkenis ook moge schijnen. Het sterkst komt dit in het eigenlijke timmerwerk uit, waarvoor de Renaissance geen aanwijzingen gaf, zoodat houtwerken, als orgels, voorloopig hun Gothische constructiewijze blijven behouden, ondanks hun veranderde decoratie.

Het spreekt wel van zelf, dat de nooit begrepen Italiaansche Renaissancestijl, welke zoo oppervlakkig in Nederland werd ingevoerd, zich voorloopig in de beeldsnijkunst, evenmin als in de beeldhouwkunst, verder kon ontwikkelen. Men spreekt toch wel eens van „de blijde inkomst der Renaissance in Nederland". Zeker stelde het ontwikkelde publiek de nieuwe siervormen ten zeerste op prijs en had er gaarne het meeste voor over. Doch voor den Noord-Nederlandschen beeldsnijder was er geen sprake van „een blijde inkomst": in werkelijkheid was voor hem deze periode een „lijdensgeschiedenis".

Evenals de invloed der Renaissance op de beeldsnijkunst anders was dan op de andere kunsten is ook haar geschiedenis geheel verschillend en alles behalve roemrijk. De Renaissance in de beeldsnijkunst wordt ingeluid door de komst van eenige beeldsnijders uit Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden, die door Italiaansche kunstenaars waren geschoold. Zij voerden hier eenige werken uit op een wijze, zooals men het nog nooit te voren had aanschouwd. Daarvoor werden zij geëerd en bewonderd, terwijl het werk der inlandsche beeldsnijders geen belangstelling meer kon vinden. Deze laatsten konden de nieuwe mode niet navolgen, want men bedenke, dat een kunstenaar zijn eens verworven stijl niet wezenlijk kan veranderen. De Renaissance kon zich eerst inburgeren, toen de nieuwe generatie tot rijpheid was gekomen, want de jongeren konden bij de vreemde kunstenaars, die hier waren gebleven, in de leer gaan, of naar het Zuiden trekken om in de nieuwe kunst te worden ingewijd.

Was vroeger de beeldsnijkunst een gemeengoed, door een ieder begrepen en gemakkelijk toegankelijk, thans scheen zij een schier onbereikbaar ideaal te zijn. Het was alsof de kunstenaar zich in een vreemde taal moest uitdrukken, waardoor zijn zelfvertrouwen en eigen vinding belemmerd werden. En de beeldsnijkunst, eenmaal haar onafhankelijkheid verloren hebbende, was ook niet meer opgewassen tegen een nieuw opbloeiende kunst, de graphische kunst, die haar gedurende de geheele tweede helft der zestiende eeuw zou leiden.

§ 51. De herleving van de plaatsnijkunst.

De Renaissance had ook uit historisch oogpunt in de plaatsnijkunst een geheel ander verloop als in de beeldsnijkunst. Hier behoefde de inlandsche plaatsnijder

niet de komst van vreemdelingen af te wachten. De Renaissanceprenten zelve vonden als handelswaar hun weg naar het Noorden en konden op deze wijze door den kunstenaar bestudeerd worden. Ofschoon de Renaissance misschien niet eerder in de graphische kunst dan in de beeldsnijkunst tot uiting kwam, was haar verovering op de eerste daardoor des te sneller, zoodat haar invloed op de beeldsnijkunst van den beginne af niet onbelangrijk geweest zal zijn. Aanvankelijk waren voornamelijk de hier te lande binnengeslopen prentjes van de Zuid-Duitsche kleinmeesters van veel beteekenis en werden deze door Allaerd Claesz, een kleinmeester, en enkele anderen, als Lucas van Leyden, weldra op een grootere schaal geïnterpreteerd. De kleinmeesters vormen een groep van plaatsnijders, die hun sierlijke voortbrengselen in kleine afmetingen en met een groote technische zekerheid smaakvol weten weer te geven.

In tegenstelling met de beeldsnijkunst, welke geheel onder de heerschappij der Renaissance, der Italiaansche plastiek en architectuur kwam te staan, moest de plaatsnijkunst wel een deel harer onafhankelijkheid behouden, waaruit haar groote bloei valt te verklaren. Doch ook de graphische kunst onderging door het streven van den nieuwen tijd en het verwerkelijken van het plastisch ideaal, een ingrijpende verandering, waar haar vormen bizonder werden veredeld. Schijnt eertijds de prent op willekeurige wijze door figuren te zijn opgevuld, thans streeft men naar een decoratieve compositie en eischt men een sculpturale bewerking der figuren.

Wanneer we den grooten rijkdom gadeslaan van de reliefachtige prentjes, waarmede ons land als het ware werd overstroomd, dan verwondert het ons niet, dat de beeldsnijder het als een uitnoodiging beschouwde deze plastisch weer te geven en inderdaad gaven ze den kunstenaar een onuitputtelijke bron van motieven. Wel degelijk kan men aantoonen, zelfs bij een beeldsnijder als Jan Terwen Aertsz., dat de gravures als voorbeelden hebben gediend.

§ 52. De herleving van de houtplastiek.

Het spreekt wel vanzelf, dat de plastiek der inlandsche beeldsnijders voor deze veranderingen niet ongevoelig bleef. Deze prenten, geheel andere typen naar voren brengend dan het mystisch kerkelijke van voorheen, deden het religieuse karakter een zekere moderniseering ondergaan. In de kleedij ziet men allengs meer het mondaine naar voren treden. Een zekere wereldsche opschik, met overbodige versierselen gepaard gaande, doet de beelden der heiligen wel brillant uitzien, doch verhoogt in geen enkel opzicht de innerlijke waarde. De eenvoudige stoffen, welke voor de kleedij moesten dienen, conform den geest des tijds, moeten nu plaats maken voor de fijnere als zijde en fluweel, welke in kleine plooitjes min of meer gefrommeld om het lichaam sluitend, het geheel iets gesoigneerds geven. Het nauwsluitend keurslijf of buis werkt mede om de lichaamsvormen beter te

doen uitkomen dan voorheen het geval was. En toch kon dit alles de beeldsnijkunst niet bevorderen; ondanks de technische verbeteringen verliest de kunst, gelijk reeds gezegd, haar verborgen karakter; de wijding der heilige figuren gaat verloren.

Doch hoezeer verschilde deze in wezen nog Gothische kunst met de plastiek naar het voorbeeld der Italiaansche Renaissance! Dat deze hier aanvankelijk tegelijkertijd door vreemde beeldsnijders werd ingevoerd, kan moeilijk ontkend worden. Het gebondenzijn aan plaats en omgeving was een sterk beletsel voor den inlandschen beeldsnijder, om een diepgaande imitatie van de voortbrengselen der Noord-Italiaansche beeldhouwkunst mogelijk te maken. Het nog zoo weinig ontwikkeld verkeerswezen kon dit niet bevorderen, maar moest als een noodzakelijk kwaad worden geaccepteerd. Intusschen werd de kunst wel bijzonder hiervan de dupe. En het is ook kenmerkend, wanneer wij waarnemen, dat de eigenschappen der beeldende kunsten van het groote antieke cultuurtijdperk, welke zich kenmerken door de uitbeelding van het menschelijk lichaam als plastisch ideaal, als bewegende figuur met overdadigen levenslust en energie, het meeste uitkomen in die voorstellingen, welke direct aan het classicisme zijn ontleend.

De Gothiek stelt haar bewegende figuren voor op een oogenblik, dat zij onbeweeglijk zijn, of als zoodanig kunnen worden verondersteld. Deze ingebeelde stilstand is streng noodzakelijk voor de logiek van de beeldhouwkunst, want niets is meer storend voor den geest dan de tegenstrijdigheid te moeten aannemen tusschen een beeld, dat stoffelijk en dus onbeweeglijk is en de gedachte, dat het beweegt. En toch kan men de uitdrukking der beweging ook door een stilstand weergeven, wanneer de kunstenaar door een aanduiding de doorgezette actie doet herkennen. Daar bij de dierlijke beweging de overgang van de eene houding op de andere sterk uitkomt, kan deze worden getoond door de tusschenphase weer te geven, zoodat het object tegelijkertijd doet vermoeden hetgeen was en wat komen gaat.

Ook wist men de gelaatsuitdrukking meer leven en waarheid bij te zetten door de meer werkelijke houding van den mensch op het beeld over te brengen. Edele gezichtsvormen, schoone trekken, typische wendingen in vele der figuren en bustes getuigen daarvan. Dit leidde dikwijls tot sierlijke, zorgvuldig afgewerkte nabootsingen, die op een dor wetenschappelijke anatomie uitloopen. De eigenaardige langgehalsde, iets scheef gestelde koppen, die zoo gaarne werden toegepast, toonen overigens hoe goed de kunstenaar het plastische van een buste-kop begreep. En toch, al spreken wij van „Wedergeboorte" toch moeten wij toegeven, dat de innerlijke draagkracht der dingen niet zoo naar voren werd gebracht. En dat kon ook niet. Het antropromorphisme werd hier eenzijdig naar den vorm ingevoerd, zonder dat met de methaphysische beteekenis rekening werd gehouden, hetgeen te verklaren valt uit de omstandigheid, dat men het niet begreep. In den Christelijken godsdienst, die altijd slechts een eenvoudige symboliek kende, was geen plaats voor een bewust verzinnelijken van begrippen en waar we later de confessioneele allegoriën vinden,

daar bemerken wij ook weder, dat de kunst moet lijden onder onbegrepen aspiraties, wat b. v. tot het uitbeelden van nietszeggende godinnefiguren aanleiding gaf.

Ook de symboliek der Italiaansche Vroeg-Renaissance werd oppervlakkig geimiteerd.

De Renaissance scheen hier te lande geen tijd te hebben voor diepgaande bespiegelingen. Zij was gelijk de klare beek, die helder is en doorschijnend, omdat zij geen diepte heeft. De Gothiek daarentegen in haar heroische kracht, getuigende van een wel saamgevoegden levensbodem, den verborgen achtergrond der dingen begrijpend, omdat zij mede opging in die mystieke droomerijen, kon zulk een abstracte en stevige structuur geven, als zij gaf. Dit structieve was te meer begrijpelijk, omdat we in de Gothiek zien een kunstuiting, gedragen door het bewustzijn der velen. De ziel van het volk was de stuwkracht in de Gothiek, zij was de levensbodem, waaruit de kunstenaar zich laafde en opnieuw verzadigde om voor steeds nieuwe scheppingen ontvankelijk te kunnen zijn. De beweeglijke geest van de Renaissance, idealistisch als geen ander en daardoor zoo temperamentvol, dat slechts het momenteele door haar kon worden bijgehouden, bracht dit in haar plastiek naar voren. In tegenstelling met de Gothiek kunnen wij zeggen, dat waar deze als gegrond in de eeuwige idee, het absolute zelf, dit in haar kunstuitingen representeerde, de Renaissance uit de bewogenheid leefde, dus bij en uit het relatieve, geen zin had voor het obscene, noch voor humor, noch voor het verhalende, maar het groteske, de fantasie van den schijn naar voren bracht.

§ 53. De herleving van de reliefsnijkunst.

De Renaissance in de beeldsnijkunst kan het beste bewonderd worden in haar hoogste bloeiuiting, welke in de reliefsnijkunst bijzonder naar voren treedt. In navolging van het klassicisme had men ingezien, dat, wilde men een geslaagde voorstelling verkrijgen, een weloverwogen compositie noodzakelijk was. Wanneer een enkele figuur of een groep van personen werd uitgebeeld, eischt deze compositie, dat de figuren eenigszins over het oppervlak worden verspreid, terwijl een flinke ruimte voor den achtergrond moet vrij blijven. Tengevolge hiervan moesten de figuren zeer klein worden en dit mede om de gebruikelijke architecturen des te beter te doen uitkomen, waardoor het imposante verhoogd werd. Ook de eigenaardige compositie in médaillon, welke in de plaatsnijkunst is ontstaan door hare verwantschap met de goudsmeedkunst, vinden we in de reliefkunst terug.

Zeer nadeelig werkte het feit, dat de beeldsnijder niet alleen zijn motieven aan de beeldhouw- en prentkunst ontleende, maar deze tot in onderdeelen scheen te copieeren. De fout hier toch was, dat wat voor een prent wel als oirbaar kan worden geacht, voor de houtsnijkunst nog niet dienstbaar was. Een prent toch kan meer individueel en van nabij bekeken worden, terwijl dit bij de toegepaste relief-

kunst niet het geval is; daar toch ziet men de voorstellingen te midden van andere en meer op een afstand, met als gevolg, dat slechts de groote lijnen zichtbaar worden en de fijnere details, als architecturen en landschappen van den achtergrond zich in de donkere massa verliezen.

Met het Gothische principe van het opeendringen van figuren wordt thans voor immer gebroken. Hoe onnatuurlijk ook somtijds de groepen waren, toch leende de Gothische methode zich beter voor de snijkunst. Hierbij komt nog, dat het gebruikelijke perspectief in het Renaissance-paneel eigenlijk niet mooi is; beter laat zich bij een schilderij of prent, de realiteit naturalistisch verbeeldend, een doorzicht verwezenlijken.

Daar de reliefsnijkunst zoo verzoenend tegenover een fijne marmer- en prentkunst stond en deze al meer en meer zocht te naderen, moest ze hieraan haar techniek aanpassen. De kleine schaal, waarop de antieksnijder breed opgezette voorstellingen uitbeeldde, deed zijn werk een bewonderenswaardige verfijning ondergaan. Het donkere eikenhout, waarop hij zijn kunstuitingen moest beproeven, maakte het zeer moeilijk zijn virtuositeit te doen uitkomen, doch hierin werd door het gebruik van lichter gekleurd hout dikwijls tegemoet gekomen. Ofschoon over het gereedschap, waarvan de beeldsnijder zich eertijds bediende, misschien niets met zekerheid bekend is, mogen we toch wel aannemen, dat dit belangrijk werd uitgebreid, wanneer we het inheemsche werk met de fijne Renaissance-gewrochten vergelijken. En hier zullen het ook weer de uit het Zuiden gekomen kunstenaars zijn geweest, die het gebruik van een vollediger collectie beitels en gutsen, van verschillende schaaf en vorm hier te lande invoerden.

§ 54. De herleving van de ornamentiek.

De kunst moest door de Wedergeboorte wel een geweldige omwenteling ondergaan. De nieuwe vormenwereld, welke hier ingevoerd werd, deed de gedachten zich vermenigvuldigen, hetgeen leidde tot haar hoogste triomph, haar ornamentiek. Het waren de vreemde beeldsnijders en de graveurs, die hier voornamelijk den weg hebben gebaand, waarbij de acanthusplant hun goeden dienst bewees, om als hét motief te kunnen dienen. De lenigheid en vormenrijkheid dezer plant was als aangewezen om hen te inspireeren, vandaar dat wij haar op zoo velerlei wijzen zien uitgebeeld. Daarbij nog was het den beeldsnijder mogelijk een eigen karakter in zijn uitbeelding aan te brengen, waardoor de bruikbaarheid dezer plant nog meer verhoogd werd.

Bleef men aanvankelijk nog bij de vroegere wijze van styleeren, welke den schijn der geheel vrije beweging vertoonde, weldra kon men het rationalistische van de Renaissance ook hierin toegepast zien. Waren de ranken in het Gothische ornament willekeurig binnen het raam verspreid, thans streeft men naar een zekere regelmatig-



heid door een geometrische indeeling. De ranken liet men van uit het onderste midden naar boven klimmen of gebruikte een middenstuk, waaruit zich ter weerszijden twee takken ontwikkelden. Zoo kwam men langzamerhand tot de geconstrueerde symmetrie, welke als vanzelf leidde naar een nieuwe verhouding tot het raam, waarbij men over het algemeen een vrije kantlijn liet. Hierdoor komt des te meer uit, hoe dit ornament niet als een netwerk over het raam was gesponnen, maar iets zelfstandigs vertoonde, het ornament is „staande" gedacht en om deze houding te verkrijgen, moet het vanzelf symmetrisch zijn.

Ook vatte men de voorstelling van het reliefvlak anders op. Tegenover het naturalistische begrip van de ruimte zien we het rationeele van het vlak. Liet de Gothiek haar ornamenten van uit een verren achtergrond naar voren treden en zien wij vooral in het rondstaafmotief, hoe de ranken in de ruimte zijn gedacht, het acanthusblad der Renaissance-Kunstenaars werd vlak uitgespreid, zoodat het tegen den achtergrond kon leunen. Een voor de houtsnijkunst belangrijke aanwinst was zeer zeker het ontstaan van dezen achtergrond, welke hier als uitgronding diende om de motieven des te beter te doen uitkomen. Dit leidde ook tot een meer den nadruk leggen op den omtrek, dat weder op zijn beurt tot een preciseering, een uitrafelen van het blad voerde, hetgeen geenszins een vervlakking van het relief behoefde te beteekenen.

Een bijzondere aantrekkelijkheid van de Vroeg-Renaissance in de Nederlanden was de wijze, waarop de kunstenaar de acanthus wist te verbinden met de vormen van menschen, dieren en objecten.

§ 55. De herleving van de klein-architectuur.

Het zwaartepunt van de klein-architectuur der Renaissance is de baluster, zooals thans de gedecoreerde kolonnet heet. De werkelijke beteekenis, de kolom eigen, om als drager dienst te doen, moest plaats maken voor de opkomende gedachte haar als versiersel te beschouwen. Het basement en het kapiteel werden niet meer als uiteinden der doorloopende schacht beschouwd, maar deze laatste opgelost in een veelvormigheid van geledingen, welke geribd en soms bovendien nog getooid werden met kransen van acanthusbladeren, parel- en eierlijsten, dieren- en menschenmaskers, guirlandes, linten, kartels, schilden, bustes, osseschedels en schelpnissen.

Langzamerhand worden de geledingen en versierselen minder in aantal, totdat de kolonnet verschijnt, welke van de Corinthische kolom is afgeleid. Men houde echter wel in het oog, dat hier van geen blind overnemen van het klassicisme sprake is geweest. Met hun fijn ontwikkeld gevoel voor vormen, streefden de Grieken er naar elk gezichtsbedrog te voorkomen en lieten zij daarom den stylos naar boven toe dunner loopen, met een geringe zwelling in het midden. In de klein-architectuur kon geen gezichtsbedrog ontstaan, maar men maakte van de gelegenheid ge-

bruik, welke haar thans geboden werd, om de zoo juist genoemde afwijkingen, welke in de architectuur niet met het oog te herkennen zijn, hier zichtbaar te overdrijven om een siervorm te verkrijgen. De klein-architectuur kon ruimer opgevat worden: de beginselen waaraan de architectuur is gebonden, de besparing van materiaal, trad niet zoo op den voorgrond, vandaar dat ook insnijdingen, versmallingen meermalen bij de balusters werden aangebracht en bij een niet overdrijven het geheel dan ook geenszins schaadden. De schachtvoet bood den kunstenaar een schoone gelegenheid deze te bewerken naar de impressie hem ingaf. Telde de Corinthische stylos 20—24 cannelures, met het oog op den kleineren vorm van de kolonnet kreeg haar schacht 8—12 groeven, terwijl de ruimte tusschen de cannelures ruimer werd genomen, dan bij de architectuur het geval was.

Wanneer men nagaat, hoe de Renaissance-baluster plotseling als een ingewikkeld stelsel van versierde geledingen te voorschijn treedt om daarna meer en meer het type van de eenvoudige Corinthische kolom te verkrijgen, dan schijnt het verloop der Italiaansche Renaissance geheel gevolgd te zijn. Het importeeren der gravuren mag hier echter ook zijn invloed hebben uitgeoefend. De plaatsnijders, die voor hun voorstellingen gaarne architectonische omlijstingen gebruikten, waren geheel vrij deze tegen de wetten der bouwkunde in te schetsen, terwijl de antieke vormenschat een verleiding voor hen vormde, om deze hierbij tevens te pas te brengen, wat aanleiding gaf tot een overfantastisch geornamenteerde zuil. Doch toen hier te lande de antieke bouworden bekend werden, liet men zich al meer en meer door hen leiden. De kolonnet werd niet meer als versiersel beschouwd, maar als een onderdeel van een architectonisch systeem, zoodat tegelijk met haar het basement en hoofdgestel hun intrede in het houtwerk deden. Inderdaad scheen dan ook dit stelsel beter geschikt dan de Gothische bouworde om in houtwerk te worden nagevolgd. De Gothische kolonnet kon niet direct tegen het daarop rustende dekblad (of deksteen) aansluiten om het te steunen, maar in overeenstemming met de architectuur kon ze slechts opgaande ribben dragen. Doch zij werd gewoonlijk door een pinakel of baldakijn afgesloten, zoodat ze in het laatste geval niet anders dan als een versiering beschouwd kan worden. De Corinthische kolonnet daarentegen kon het dekblad, als hoofdgestel gebouwd, direct schragen. Maar daartoe moest ze breed zijn en kon zoodoende niet als de Gothische schalken uit den stijl worden gesneden, maar behoorde voor het raamwerk te worden aangebracht.

Dit was niet de eenige reden, waarom het beginsel van het raamwerk werd opgegeven. Men ziet het ook aan het aanbrengen van verkroppingen, waarvoor de rechte dorpel door talrijke onderdeelen vervangen moest worden, welke haaks werden vergaard.

Niet alleen werd de dorpel door vertikale lijnen gedeeld, ook vereischte de vorm van het hoofdgestel drie boven elkander gestelde lijsten.

Trad in de Gothiek de logische constructiewijze van het raamwerk steeds naar

voren, bij de Renaissance is dit niet het geval. De vorm en het aanzien van het object geven de gedachte als van blokken te zijn opgetrokken. Hoewel deze gevelstijl met zijn vele door verkroppingen onderbroken lijsten tot schijnconstructie aanleiding geeft, heeft het toch dit voor, dat het geheel niet alleen een rijken indruk maakt, maar bovenal biedt het den kunstenaar gelegenheid zijn kunstzin aan de stijlen en het fries te toonen en voor afwisseling in de gevellijn zorg te dragen.

De Renaissance, de assimilatie van twee stijlen, moest wel tot nieuwe problemen aanleiding geven. De Italiaansche beeldhouwer met den antieken stijl in aanraking komende, had te goed begrip van architectuur, dan dat hij dit zoo maar gedachteloos zou overnemen en vond hier de oplossing. De zware opbouw van den nieuwen stijl, waarbij de breede kolonnetten behoorden, kwam in strijd met het raamwerk. Deze fout kon vermeden worden door de platte kolonnet, de pilaster. Deze pilaster zien wij reeds in de Florentijnsche Renaissance van het begin der vijftiende eeuw, in de sculpturen van Donatello (1386—1466) en Lorenzo Ghiberti (1378—1458), waar deze bij nissen werd toegepast en soms werd versierd met primitieve renaissancemotieven of figuren. Zoo is ook het gebruik van de pilastervulling „à candelière" te verklaaren. Eenheid in opvatting over het ontstaan dezer pilastervulling is blijkens de verschillende meeningen niet verkregen. Veronderstelt de een, dat in de antieke cultuurwereld (Rome) hiervoor wel voorbeelden of prototypen te vinden zijn[1]), een ander schrijft de uitvinding toe aan Zoan Andrea (B. 21—32 ± 1500), terwijl later weer werd betoogd dat deze door een voorganger, den plaatsnijder en miniaturist Fra Antonio da Monza van Milaan (± 1490) zou zijn geïnspireerd[2])[3]).

Ongetwijfeld zijn er ook oudere aanknoopingspunten te vinden en kan ook hier gesproken worden van niets nieuws onder de zon. Wij vinden deze onder meer in het gebruik van de Romeinsche soldaten om de wapens van den overwonnen vijand als tropheeën aan boomen ten toon te stellen, terwijl het ceremonieel van den Romeinschen godendienst ook wel als leidende gedachte kon dienen.

Wij moeten echter wel in het oog houden, dat de nieuwe stijl niet door de plaatsnijders was *ontworpen;* aanvankelijk waren zij slechts de verkondigers van een reeds voldragen leer. Zooals werd opgemerkt, was het kandelaberornament een noodzakelijk gevolg van het gebruik der wandpilasters in het tijdperk van het decoratieve quattrocento in Noord-Italië en kan men hier zijn evolutie ten duidelijkste volgen, vanaf de bronzen deuren van het Oostelijk portaal van het baptisterium te Florence door Ghiberti (1378—1455), tot het marmeren altaar in de basiliek van den H. Antonius te Padua door Donatello (1386—1466), de terra cotta boogvulling van de Madonna der Via dell'Agnole te Florence door Luca della Robbia

---

1) Vergelijk W. Vogelsang in Het Huis Oud en Nieuw 1906 bl. 257: Posten, Balusters en Kolonetten.
2) P. Kristeller in „Rassegna d'Arte" I (1901) bl. 161, Fra Antonio da Monza incisore.
3) Live in L'Arte" VI (1903) Candeliere ornamentali di Zoan Andrea da Mantova.

(1399—1482) en het terra cotta altaar in S. Maria Degli Angeli te Assisi en in de S. Giacomo te Gallicano door Andrea della Robbia (1437—1528), waar wij het klimmend ornament zien, zooals het tijdens de Vroeg-Renaissance in Noord-Europa gebruikelijk was.

Voor de snelle verspreiding, welke dit ornament ondervond, kunnen de plaatsnijders hebben zorg gedragen.

Het tot hier besprokene kan mogelijk de gedachte doen rijzen, dat de Noord-Europeesche beeldsnijder de prenten machinaal zou hebben gecopieerd. Doch men heeft nooit een prent kunnen vinden, welke volledig door den beeldsnijder was nagesneden. Deze behoefte aan zelfstandigheid aan originaliteitsdrang toe te schrijven, zooals Albert Brinckmann[1]) deed, die nochtans met groote scherpzinnigheid van sommige beeldsnijwerken heeft kunnen aantoonen, welke prentjes tot voorbeeld hebben gediend, komt niet overeen met de naiëve opvatting van den toenmaligen stielman over de kunst. Een breed opgezette studie moet oppassen het essentieëele niet over het hoofd te zien. Men dient te bedenken, dat elke techniek zijn eigen wijze van uitbeelding heeft, zoodat bij de uitwisseling van voorstellingen onderling, veranderingen moeten komen in die voorstellingen zelf. Terwijl de plaatsnijder een overvloed van vormen door middel van zwarte lijnen op wit papier scherp kan doen uitkomen, moet de beeldsnijder zuinig met zijn lijnen zijn om duidelijke contouren te verkrijgen, welke door de schaduw in het donkere hout te voorschijn dienen te treden. Daarom mag in de decoratie van het beeldhouwwerk niet die overdaad heerschen, welke men bij de gravures aantreft en verlangt vooral de reliefsnijkunst nog een spaarzamer gebruik van motieven dan de steenhouwkunst. Over het algemeen moet men toch toegeven, dat de reliefsnijkunst der Vroeg-Renaissance dikwijls te hooge eischen aan het materiaal stelde, te fijne details wilde uitbeelden, welke des te minder uitkomen nu het houtwerk in den loop der eeuwen hier en daar bijkans geheel zwart is geworden.

Waar wij het klimmend ornament in Nederland vinden toegepast, mist het nooit zijn decoratieve uitwerking en het ijle, waardoor het zich kenmerkt bewijst, dat het niet direct aan de gravures of de steenhouwkunst is ontleend, maar dat het waarschijnlijk is, dat de Fransche en Vlaamsche beeldsnijders dit motief hier te lande hebben verspreid. Het kandelaber-ornament is een typisch voorbeeld ter vergelijking, hoe de Nederlandsche Vroeg-Renaissance met die van het buitenland verschilt. Hier valt het op, hoe vooral de Duitsche kunst gevangen heeft gezeten onder den invloed van de Italiaansche Renaissance met het gevolg, dat het ornament te fijn uitgewerkt is en de opbouw met de architectuur schijnt te spotten. Ook in den Franschen overgangsstijl zien we deze te illustratieve pilastervulling terug, b. v. in de houtsculpturen van de Cathédrale St. Sauveur te Aix.

[1]) Albert Brinckmann: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance.

§ 56. De chronologische indeeling der renaissancewerken.

Het is nauwlijks mogelijk bepaalde groepen in onze Renaissancewerken te onderscheiden, zoodat de benamingen, welke de volgende hoofdstukken hebben gekregen slechts als een poging tot indeeling zijn te beschouwen. Onze kennis van het ontstaan dezer werken is zeer onvolledig: de namen der kunstenaars, die ze uitvoerden zijn meestal onbekend, evenals het land hunner herkomst.

Wij hebben ons bij deze indeeling niet zoozeer laten leiden door de data, waarop de werken tot stand kwamen, maar de oudheden in vijf groepen gedeeld, welke groepen de vijf stijlperiodes verbeelden, welke de Renaissance-beeldsnijkunst hier achtereenvolgens doormaakte. Het behoeft geen verwondering te wekken, dat we in de eerste periode een koorhek van het jaar 1562 (te Monnikendam) en in de vijfde periode een afsluiting van het jaar 1554 (te Oosterend) rangschikken, daar het laatste werk vervaardigd was door een leerling van Cornelis Florisz van Antwerpen, den grondlegger der Nederlandsche Renaissance. Vele inheemsche beeldsnijders konden de snelle ontwikkeling der Renaissance niet volgen en moesten zich met het oude behelpen, indien ze geen gelegenheid vonden bij de groote meesters in de leer te gaan, die de leiding aangaven.

In het eerste deel hebben we reeds eenige werken genoemd, waarin wij den invloed der Renaissance konden terug vinden, doch hier zullen soms ook onbeholpen naäperijen van inheemsche beeldsnijders ons onderwerp vormen. De Renaissance trad duidelijk te voorschijn, toen eenige Nederlandsche beeldsnijders Fransche gezellen in hun dienst namen, waardoor werken ontstaan, waarin men zoowel het Renaissance- als het Gothiek-ornament naast elkander aantreft. Dan schijnen een aantal beeldsnijders uit het Zuiden hun intrede hier te lande te doen om zelfstandig werken uit te voeren, waarin de Florentijnsche Renaissance zuiverder naar voren treedt, in zooverre dit in hout mogelijk is. Na de eerste helft der zestiende eeuw wordt het steeds moeilijker een duidelijk beeld van het verloop der Renaissance te verkrijgen. Eenerzijds zou men de werken naar het voorbeeld van genoemde vreemde kunstenaars aan hun leerlingen kunnen toeschrijven, anderzijds moet men den invloed der Zuidelijke Nederlanden zoowel uit de komst van Vlaamsche beeldsnijders verklaren, als met de mogelijkheid rekening houden, dat Noord-Nederlandsche kunstenaars in het Zuiden hun leerjaren doorbrachten.

Wij willen thans van het beschouwende afstappen en in het volgende hoofdstuk historisch aantoonen, hoe de Renaissance te onzent haar intrede deed. Ook kunnen de beschrijvingen van eenige werken hun nut hebben, want den stijl van een tijdperk kunnen wij weliswaar leeren kennen, door het gemeenzame te beschouwen, doch, wat de kunstenaar het hoogste schat, zijn eigen vinding, wordt slechts geopenbaard door het kunstwerk zelf.

HOOFDSTUK XIII.

VERVLOEIING VAN DE GOTHIEK MET DEN RENAISSANCE-STIJL.

§ 57. Inleiding.

Het merkwaardigste voor onze kunstgeschiedenis zijn die jaren, toen de gedachten van de vijftiende eeuw nog niet waren verdrongen door wat de volgende eeuw zou brengen, daar zij getypeerd worden door een wederzijdsche uitwisseling van geheel verschillende denkbeelden.

De meester der Gothiek, hoezeer ook doordrongen van het handwerk, waarin hij was grootgebracht, een kunst die mede door hem tot vollen bloei was gekomen, vond geen gelegenheid zich voldoende op de hoogte te stellen van de nieuwe stroomingen van zijn tijd, hoewel hij zich reeds niet meer onverbiddelijk aan zijn traditie vast hield, en paste in de ornamentiek en de constructie van zijn werk typeeringen toe, waarvoor hij mogelijk geen woorden wist te vinden ter verklaring, hoe hij er aan kwam, maar die nochtans hun oorsprong bleken te hebben in een nog niet doorgedrongen stijl. Eenige kunstwerken die hij bewonderd had, uitgevoerd in een voor hem geheel nieuwen trant, verruimden zijn blik, en het noodzakelijk gevolg daarvan was in dien tijd, dat in zijn kunst een persoonlijke opvatting naar voren treedt, welke gewekt werd door het doen vervloeien van twee stijlen, waarbij steeds aardige oplossingen te maken waren, die bovenal in de détails uitkomen.

Het nadeel van het hinken op twee gedachten was, dat de eenheid in de veelheid ten onder ging, daar in het Gothische systeem, waar de nieuwe vormen ondergebracht werden, een overvloed van ornamenten ontstond, welke het geheel een buitensporig druk en onsamenhangend karakter gaven.

§ 58. Een hekwerk van den dom te Utrecht.

Hoe de Renaissance in Holland ingevoerd werd en welke moeilijkheden hiermede gepaard gingen, ziet men het beste aan de geschiedenis van het koperen afsluithek, dat gemaakt zou worden voor het St. Maarten-altaar in den Dom te Utrecht.

Het is de eerste poging geweest om de Renaissance in de Hollandsche kunstnijverheid in te voeren. Het werk is evenwel nooit uitgevoerd, noch zijn er teeke-

ningen van bewaard gebleven, maar uit de nauwkeurige correspondentie, welke hierover gevoerd werd, (gepubliceerd in Obreen's Archief, Deel IV, bl. 246) kan men opmaken, hoe de plannen geweest zijn en op welke wijze ze tot stand kwamen[1]).

In 1517 sloot het Domkapittel te Utrecht een contract af met Jan van den Eynde, geelgieter te Mechelen, waarbij Meester Jan zich verplichtte: „te maken dat metalen tralywerck voir die reliquie van Sinte Meerten inder Doemkercken onder die orgelen, half achtcant myt twee deuren, nae vermogen een getogen ontwerp ofte patroen" (dus naar teekening).

In het daarop volgende jaar werd iemand met het „patroen" naar den bisschop gezonden, die er zijn goedkeuring aan hechten moest. Bisschop was in die dagen een Zuid-Nederlander, Philips van Bourgondië. Hij was in 1516 tot bisschop van Utrecht verkozen, doch hield zich toen nog in Zeeland op, daar hij zijn intocht in het Utrechtsche bisdom nog niet had volbracht.

Het schijnt dat den bisschop het ontwerp niet beviel, want in 1519 werden weer 5 nieuwe „patroenen" gemaakt. En men kan zich voorstellen, dat Philips van Bourgondië, een man van de wereld, die zich in Vlaanderen op de hoogte had gesteld van zijn tijd, hij, de latere beschermheer van den Renaissance-schilder, Jan van Mabuse, een Gothisch ontwerp niet naar zijn smaak vond. Hij gelastte waarschijnlijk, dat het werk in Renaissance-stijl uitgevoerd moest worden.

Het kapittel zat erg verlegen met het geval, daar het niemand wist, die in staat was een uitvoerig Renaissance-ontwerp te maken. Het liet daarop door 5 personen, o. a. ook door Jan v. d. Eynde, nieuwe ontwerpen maken, waarbij alleen de groote lijnen, zonder het détail-ornament, behoefden aangegeven te worden. Men koos blijkbaar het plan van Hendrick die Zwaert vander Goude (uit Gouda) en in 1519 bestelde het kapittel bij Gregorius Wellemans, beeldsnijder uit Antwerpen, de houten modellen voor het koperwerk. Uit het contract, dat het kapittel met Wellemans afsloot, citeeren wij het volgende: „op welcken voet (een steenen basement) „tvoirscreven metaelen werck staenen sal. Ende om tselffde metaelen werck dan te „recht doen maecken, hebben die voirnoemte heeren (het kapittel) in manyeren „hier nae bescreven bestaedt aan Meester Gregorius Wellemans te maecken ende „te snyden een patroen van goet wagenscot, navolgende dat patroen begonnen „op papier bij Meyster Hendrick Die Zwaert vander Goude; ende wes aenden selff- „den gemaelde patroen ombreect sal Meester Gregorius voert volmaecken, elck „insonderheyt vervolgende, scuwende daer in all dat modern is; (geen Gothisch dus) „mer die te verbeteren ende te vermeerderen van geheelen antique, (zuiver Re- „naissance-stijl) na behoeren des wercks ryckelich ende costelick ende boven all „kunstelick, ... om by Jan van der Eynde na desen houten patroen die forme te „maecken, ende daer nae te ghieten van metale, ... als hier na bescreven staet:"

[1]) Vergelijk ook H. P. Coster in Bull. Oud. Bond 1909 bl. 196: Het koperen hek voor het altaar van St. Maarten in den Dom te Utrecht.

In 1°—9° volgt de afmetingen van het hekwerk en zijn onderdeelen.

„10°. Item die trijumphe ende dat opten bovendorpel comet, sal dick wezen nae „die paneelen off panden, gelijk als antique toebehoirt.

„11°. Item die blakers (kandelabers) zullen verbetert werden, bet (beter) naden „antique danze inden papieren patroen gemaelt zijn.

„12°. Item die sess paneelen off panden sullen elck sonderling gedaen ende ge-„wrocht sijn van antique. (Dus met verschillend Renaissance-relief.)

„13°. Item die vijff principael pijlers zellen elck sonderling zijn mit sonderlinge „halve taylge (relief).

„15°. Item alle die frijtsen (friezen) ende die pylaren aendie onderlijst ende aen „die bovendorpel sellen met halff taylge gevult werden.

„21°. Wair voir hem die heeren betalen zullen die somme van sess hondert „Philippus gulden."

Wellemans kwam spoedig voor moeilijkheden te staan. De beloofde zes honderd Philippus gulden was een enorme som geld voor zulk een werk, maar hij kreeg ze slechts bij gedeelten uitbetaald en had erg veel moeite om de noodige borgen te vinden, welke hij te stellen had. Het zelfde jaar schreef hij nog aan het Kapittel o. a.: „Ende aengemerct, dat ick mits desen langen vertrecke alreede zeer „groote scade ende achterdeel geleden hebbe ende noch dagelicx lijdende ben, soe „int reysen nae Brussel om mijnen broeder, (welke zich borg zou stellen), soe oick „om provisie te doen van houte, dieneren oft gesellen, deromme dat ic in Franck-„rijke alreede gesonden hebbe, mer ock om mij van een grooteren huyse oft plaets-„sen te versien om het werck te maken ende te vordderen."

Had het kapittel een Vlaamschen meester in dienst genomen om het hek in Renaissance-stijl uit te voeren, de Vlaamsche meester haalt op zijn beurt zijn helpers uit Frankrijk. Hieraan ziet men, op welke wijze en in welk tempo de nieuwe stijl van het Zuiden in ons land werd gevoerd.

In 1522 kreeg het kapittel den noodlottigen brief van Jan van den Eynde, waarin hij schreef: „off dat Ghregoorius achtervolghe onse voerwaerde, te weeten dat hij dat „snijde excelent ende soe goet als hij can behoudelijken sijnen voerwaerden, te weten „dat hij scouden soude alle ouderachticheit (Gothisch) ende groote beladenheit van „cleinen werke daer op te steken, want het verblijnt in die ooghen in onse werken".

Wellemans was dus met al zijn moeite er niet in geslaagd het werk in zuiveren Renaissance-stijl uit te voeren en v. d. Eynde is hier niet over te spreken. Het is een karakteristiek geval voor dien tijd, waarin men trachtte de kunstwerken in onvervalschten Renaissance-stijl te maken zonder een juist begrip te hebben van de antieke kunst, zoodat men het niet zonder Gothische motieven kon stellen. Pas in het midden der zestiende eeuw zou dat groote ideaal bereikt kunnen worden, wanneer de beeldsnijder zijn werken naar den Grieksch-Romeinschen bouwstijl kan ontwerpen.

Maar van de antieke stijlen zal Wellemans nog wel geen begrip gehad hebben. Hij zal wel hoofdzakelijk Gothische motieven hebben gesneden en vermocht ook eenige Renaissance-prentjes te copieeren, terwijl hij zijn Franschen gezellen de gelegenheid gaf hun nieuwe kunde toe te passen. Wellemans zal zonder eenig nadenken deze ornamenten voor zijn model hebben toegepast, zoodat wel een eigenaardig mengelmoes van siervormen moest ontstaan. Op den bovendorpel werden kleine plastische figuurtjes aangebracht, terwijl de balusters een opeenstapeling geweest zullen zijn van ornamentjes, zonder eenige regelmaat of onderling verband, niet met een kapiteel tegen de kroonlijst aansluitende, maar wellicht in een soort Gothische traceeringen eindigende.

In het contract stond immers uitdrukkelijk vermeld, dat alle paneelen en balusters verschillend „gewrocht" zouden zijn en uit den brief van Van Eynde blijkt wel, dat het model in denzelfden trant zal zijn uitgevoerd als het koorhek te Naarden, dat we weldra zullen leeren kennen.

Van den Eynde zag geen kans het druk en buitensporig model van den virtuoosbeeldsnijder in koper te gieten. Ook was hij bang, dat het koperwerk zóó zou schitteren, dat de vormen voor de oogen der toeschouwers verborgen zouden blijven. Hij verklaarde ook aan het kapittel, dat hij alleen een „geshneden pylaer" kon maken en wilde een anderen beeldsnijder uit Brabant een geschikter model laten maken.

Wellemans werd hierop door het kapittel een proces aangedaan, doch hoe het verder verloop was, kan niet worden medegedeeld, daar de correspondentie daarvan verloren ging en van het koorhek niets meer bekend is. In alle geval werd het werk niet in koper uitgevoerd. Vermoedelijk zal het snijwerk van Wellemans, dat oorspronkelijk slechts tot model zou dienen, naderhand zijn vaste plaats in den Dom hebben gekregen om als kapelafsluiting te dienen en tijdens de Reformatie door de beeldstormers vernield zijn geworden, die niets, zelfs niet het steenen oksaal in den Dom, hebben laten staan.

Het was niet noodig zoo lang bij deze geschiedenis stil te staan, wanneer er zich niet eenige koorhekken in Holland bevonden, waaruit men het verdere streven van Van den Eynde en Wellemans kan vervolgen. Want men denke niet, dat Van Eynde en Wellemans hun pogingen opgaven. Wel was het hun duidelijk geworden, dat ze niet tezamen konden werken en ze gingen dus ieder hun eigen weg.

Uit de correspondentie weet men, dat Wellemans inmiddels met zijn model in Utrecht was geweest, om het voor het Sint Maarten-altaar te plaatsen, opdat de kapittelheeren zijn werk zouden kunnen beoordeelen. Wij kunnen ons voorstellen, dat de Kapittelheeren en de groote menigte, welke was komen toesnellen om het nieuwe werk in den Dom te bewonderen, enthusiast geweest zullen zijn voor deze kunstschepping, welke geheel nieuw voor hun was. Natuurlijk waren er ook, die

het werk om zijn fouten veroordeelden, of die te behoudend waren om iets nieuws goed te keuren.

En het is ook te begrijpen, dat men in die dagen langzamerhand genoeg kreeg van de Gothische kunst. Eertijds was de kleinkunst een echte volkskunst, expressief, origineel en voor iedereen verstaanbaar. Maar langzamerhand waren de Gotische bouwstijl-elementen zoo diep in de kunstnijverheid doorgedrongen, dat men geen kunstvoorwerp onder oogen kon krijgen, of het was met de conventioneel geworden ornamenten, als kolommen, bogen, baldakijnen, pinakels of traceeringen versierd. De Gothische bouwstijl had in Holland reeds zijn toppunt bereikt en men had hier te veel goeden smaak om de bouwwerken met ornamenten te overladen, iets, waarmede men in het buitenland al begonnen was.

De Kapittelheeren waren wel degelijk op de hoogte van de kunstbeweging, zoodat het wel mogelijk is, dat ze dit alles inzagen. Utrecht was in die dagen ook het centrum van de kunstnijverheid in de Noordelijke Nederlanden en de kapittelheeren kochten de mooiste en kostbaarste kunstprodukten voor den Dom aan. Wanneer nu een kerk iets van dien aard bestelde, gaf men precies aan, hoe het werk moest worden uitgevoerd. Dit blijkt trouwens ook uit de aangehaalde correspondentie.

De bewondering voor Wellemans' werk laat zich dus verklaren, maar hadden de Kapittelheeren slechts geweten, hoe radicaal de revolutie in de kunstnijverheid zou worden, dan zou hun waardeering wellicht niet zoo groot zijn geweest. En hadden zij kunnen voorzien, dat de antieke cultuur, welke zij met zulk een verrukking in hun land haalden, zoo'n invloed zou krijgen, dat ten slotte een woedende strijd tegen de geestelijkheid en de kerkelijke inrichting zou ontbranden, dan zouden ze zich zeker anders uitgesproken hebben over het onbehouden Renaissance-kunstwerk van Wellemans, dat er toch nog wel kerkelijk uitzag door het groote triompfkruis, dat er boven op prijkte.

§ 59. Koorafsluitingen te Naarden, Haarlem en Monnikendam. (Pl. 76—86.)

Dat men het streven van Wellemans in eenige andere koorhekken in Holland kan vervolgen, zooals reeds werd betoogd, doelt op de koorafsluiting in de St. Vituskerk te Naarden, die in 1531 gemaakt is en verder die van de St. Bavokerk te Haarlem van 1535 en die in Monnikendam van 1562. Deze koorhekken hebben een overeenkomst in stijl, welke vooral in de eigenaardige balusters duidelijk te voorschijn treedt, zoodat men een onderling verband niet kan ontkennen.

Men noemt het Naarder koorhek het eerste Renaissance-werk in Holland, maar men kan toch niet aannemen, dat de wedergeboorte eerder in het Naardensche kerkje, dan in het kerkelijk Utrecht is begonnen. Het kwam dikwijls voor, dat de kerkmeesteren bij het bestellen van een nieuw werk overeenkwamen,

dat het in den geest uitgevoerd moest worden van een ander meesterwerk, hetwelk hun blijkbaar goed beviel. Menigmaal komen in de kerkrekeningen posten voor, welke op een voor dat doel bestemde reis betrekking hebben. Bij een klein stadje als Naarden kan men verwachten, dat de kerkmeesteren niet genoeg op de hoogte waren van de kunst om hun bestellingen zelfstandig te doen, en waar het koorhek te Naarden zoozeer met de beschrijving van het afsluithek der St. Maartenskapel te Utrecht overeen komt, lijkt het waarschijnlijk, dat het Naarder koorhek het werk van Wellemans of zijn leerlingen is, of dat de kerkmeesteren te Naarden hun werk naar dat van Wellemans in Utrecht hebben laten uitvoeren, zoodat we Wellemans gelijk kunnen geven, wanneer hij van zijn afsluithek zegt, dat „dat werck oost ende west in der lieden mont" was.

Helaas is uit de kerkelijke archieven niet na te gaan, wie het koorhek te Naarden gemaakt heeft. Moge een beschrijving van genoemd kunstwerk thans volgen.

Het eikenhouten koorhek bestaat uit de borstwering, waarop de balusters staan, welke het hoofdgestel dragen. De stijlen der paneelen van de borstwering worden deels gevormd door de zes hoofdstijlen, deels door met paardeschedels, bladmaskers en guirlandes getooide Ionische wandpilasters. Tegen deze pilasters zijn aan de binnenzijde van elk paneel kleinere kelkvormige stijlen tot halver hoogte aangebracht, welke een plat beeldhouwwerk dragen, dat het bovenste gedeelte van het paneel bedekt, alsof het een relief was.

Dit beeldhouwwerk der paneelen stelt van links naar rechts voor:

1°. ter weerszijden een mannelijke en een vrouwelijke sater, welke met hun hoornvormig onderlijf een amphora vasthouden, welke zich in hun midden bevindt. De saters dragen een schijfvormigen nimbus boven het hoofd.

2°. ter weerszijden een gevleugelde mans- en vrouwenfiguur met lendendoek, welke op een hoorn staan, waarop in het midden een wapenschild staat met een leeuw er op.

3°. ter weerszijden een gevleugelde engel in Grieksch gewaad, zittende op acanthusloof met bladmaskers. De linksche engel draait ons den rug toe en heeft een staf in de hand (de Hoop), terwijl de rechtsche figuur naar voren kijkt en een kruis in de hand heeft (het Geloof). In het midden is een medaillon aangebracht, waarvan het binnenste relief ontbreekt.

4°. Dit beeldhouwwerk is in denzelfden geest, doch in plaats van engelen zijn hier gevleugelde engelenkoppen genomen.

5°. Links een manlijke gevleugelde figuur met lendendoek, staanden boog in de hand en koker met pijlen onder zijn voeten; rechts een vrouwelijke gevleugelde figuur met zwaard en helm. De beide figuren staan op een hoorn en zijn verbonden door een riem, waarmede zij het wapenschild met den dubbelen adelaar (stadswapen van Naarden) in hun midden vasthouden en waarboven een kroon staat met het inschrift:

Alle & Veis & Is & Hoei.

6°. ontbreekt even als de reliefs van de deurpaneelen.

De hoofdstijlen, welke langs het bovenfries verlengd zijn in den vorm van pinakels, zijn zelf balustervormig en hebben vierkante basementen. Hun schacht is steeds afwisselend van vorm en bewerking en wel rond, kelk-, acanthus-, peer- of ring-vormig, acht- of zes-kantig en daarbij getorseerd, geschubd, gelobd, al naar het uitkomt, terwijl schrijver dezes nog vele wijzen van behandeling weglaat, welke niet te omschrijven zijn.

De tusschenbalusters hebben scheefgestelde kubusvormige basementen, waarvan de zijden met koppen in medaillons of geometrische figuren zijn voorzien. De schachten zijn van onderen vierkant, met kerkraamprofielen of baldakijnen aan de zijden en wisselen van boven op dezelfde grillige wijze af als de hoofdstijlen, waarbij bovendien hier en daar een krans van twee of vier ornamenten uit de schacht steekt als: bladmaskers, schildhoudende engelen, medaillons, cartouches, gevleugelde engelkoppen, paardekoppen, koeiekoppen, gevleugelde doodskoppen of osseschedels. Op een der cartouches staat het jaartal 1531 te lezen.

Het bovenfries wordt door bogen verdeeld en opgevuld door à jour beeldhouwwerk. Tusschen de twee middelste bogen staat onder een schelpnis het zinnebeeld der liefdadigheid, voorgesteld door een staande vrouwenfiguur in toga met een kind in de ééne en een hoorn in de andere hand.

In de twee bogen ter weerszijden van het midden zijn ronde medaillons aangebracht, welke door acanthusloof met bladmaskers zijn omgeven. In het linker medaillon bevindt zich het symbool van het Geloof, voorgesteld door het bovenlijf eener vrouw, die een kruis in de eene en een kelk in de andere hand houdt. In het medaillon aan de rechterzijde is het bovenlijf van een gevleugelde vrouw uitgebeeld, wier tegen elkander gelegde handen aantoonen, dat het de Hoop vo rstelt.

De andere bogen van het fries zijn van ronde of vierkante, op de punt gestelde medaillons voorzien, welke ter weerszijden door engelen en saters met acanthusonderlijf, acanthusbladmaskers of gevleugelde paardepooten worden vastgehouden. Deze medaillons vertoonen vrouwen- en mannenbustes met Middeleeuwschen haartooi en kleederdracht.

De Gothische geprofileerde kroonlijst draagt een open hekwerk van acanthusmotieven, waarbij ter weerszijden van het midden een vrouwelijke en mannelijke sater is uitgebeeld. De bovenlichamen dezer saters ontbreken, maar vermoedelijk hebben deze figuren het triompfkruis vastgehouden, hetwelk tijdens de Reformatie verdwenen is.

Heeft men een algemeen beeld van het koorhek verkregen, dan is het wel interessant eens na te gaan, in hoeverre dit kunstwerk van de Gothische koorafsluitingen

verschilt. Men ziet dit in de verhoudingen van de borstweringspaneelen, in de balusters, welke als forsche kolommen tegen de architraaf rusten en in de indeeling van het hoofdgestel. Maar door de halfheid, de weifelachtigheid, waarmede deze nieuwe principes zijn toegepast, mist het werk zoowel de schoonste eigenschap van het Gothische, de luchtige fijnheid, als het ideaal van het klassicisme, de harmonieerende stevigheid.

In de ornamentiek van het snijwerk zijn die eigenaardige oplossingen te vinden, welke de beeldsnijder maken moest, die de siervormen der Renaissance volgens het Gothische systeem wilde toepassen. Het acanthusornament, dat op ruime schaal als aanvullend decoratief is aangebracht, schijnt het Gothische lofwerk te vervangen, doch is telkens met zooveel afwisseling uitgebeeld, dat men er het motief, dat ons in lateren tijd zoo verveelt door zijn opeenvolging van dezelfde krullen, niet in herkennen zou. Het is hier even grillig en ongebonden als de natuur deze plant kan laten groeien en komt merkwaardig overeen met het decoratief van de houtsneden van Jacob Cornelisz. van Oostzaanen.

Ook de balusters bewijzen door hun steeds afwisselende bewerking, de hooge vlucht van des beeldsnijders verbeeldingskracht, maar doen door hun onrust en willekeurigheid afbreuk aan het geheel.

De bustereliefs in de medaillons van het bovenfries zijn bizonder karakteristiek en toonen toch een idealistische behandeling, welke aan het Vlaamsche werk uit dien tijd eigen is.

Bij de gevleugelde naaktfiguren van de borstwering komt de klassieke invloed duidelijker te voorschijn; immers de Gothiek bracht de naaktfiguur niet op den voorgrond. De vrouwelijke figuren zijn nog wat overdreven in hun vormen, de mannelijke daarentegen zijn zeer goed. De behandeling dezer figuren beperkt zich, even als de Gothische plastiek, tot het decoratieve. Hetgeen op deze wijze aan ornament gewonnen werd, kan echter geen symbolische beteekenis bezitten. Deze saters zijn niet, zooals de Grieken ze hebben voorgesteld, behept met driften en wilde hartstochten. Door hun attributen — als vleugelen, nimbus, kruis of boog — schijnen de figuren slechts Christelijke symbolen te zijn, want het is moeilijk aan te nemen, dat ze een bepaalde beteekenis zouden hebben. Alleen aan het fries herkennen wij duidelijk het Drieëenheidssymbool, daar het van Latijnsche opschriften voorzien is. De beteekenis dezer symbolen is echter niet specifiek Christelijk en dit bewijst wel ten duidelijkste, hoe met de Renaissance in de kunst tegelijk nieuwe algemeene ideeën omtrent den godsdienst hier te lande werden ingevoerd.

Aan den Oostkant van de koorbanken der St. Bavokerk te Haarlem is het koor ter weerszijden door houten hekken afgesloten, welke van deuren zijn voorzien, die toegang geven tot den kooromgang. De Zuidelijke deur diende om een directe verbinding van het Hoogaltaar tot de Sacristie te verkrijgen. Deze hekken hebben nog veelruggige briefvullingen op de borstweringspaneelen, maar de ba-

lusters toonen het rijke ornament der eerste Renaissance. Hun schachten zijn een opeenstapeling van geknorde en getorseerde geledingen, versierd met kransen van cherub- of dierenkoppen, waarvan guirlandes afhangen en eindigen in een, uit cirkel-segmenten samengesteld, Gothisch maaswerk, waarin vischblazen en loofwerk voorkomen. De bovendorpel heeft een peerkraalprofiel. Een hierop betrekking hebbende post luidt als volgt: „A° 1535. Item damiaen heynricxs beeldsnider betaelt van zijn wedden die portalen ende die tralyen ompt choer" etc.

Het eikenhouten koorhek te Monnikendam heeft denzelfden bouw als dat te Naarden. Eveneens staan voor de zes hoofdstijlen zware Gothische kolonnetten met pinakelbekroningen en voetstukken voor figuren. Ook de balusters doen ons door de talrijke geledingen, versierd met koppen of kleine bustemedaillons, aan het koorhek te Naarden denken.

De borstweringspaneelen zijn hier met opgelegde reliefs voorzien, waarvoor de mooiste ontwerpen der Renaissance van omstreeks 1530 zijn gebruikt, zooals een Lucas van Leyden die heeft kunnen teekenen. Dit ornament bestaat uit twee geëndosseerde fantastische figuren met adelaars- of dolfijnkoppen en acanthusonderlijf, ter weerszijden van een vaasmotief.

Deze koorafsluiting werd tusschen de jaren 1562 en '63 vervaardigd volgens de jaartallen, welke op de balusters te lezen staan. Waarschijnlijk is dus de koorafsluiting door een inheemschen beeldsnijder gemaakt en wij zien hieruit, hoe lang het duren kon, voordat een beeldsnijder zich den nieuwen stijl eigen kon maken, wanneer hij niet de gelegenheid had te leeren in een der werkplaatsen van de meesters, die hier te lande reeds lang de Renaissance hadden gebracht.

§ 60. Eenige fragmenten.

Een fantastische en willekeurige ornamentiek moet het koorhek van de kerk te Kortenhoef (N. H.) gehad hebben, waarvan twee stijlen met het jaartal 1541 in den toren bewaard bleven.

Uit het jaar 1537 dateert het bovenstuk van een poortje, waarvan de zwikvullingen door twee naar elkander toe rijdende geharnaste ridders van het tournooispel is versierd en eenige rijk gedecoreerde kolonnetten van een vensteromraming, welke eens het huis op de Koornmarkt te Delft van den Burgemeester Adriaansz. van der Graaf tooiden en thans in het Museum Lambrecht van Meerten, aldaar, een plaats hebben gevonden.

Ook het Museum de Lakenhal te Leiden heeft dergelijke kolonnetten in vensterramen, die ook weer met de zooevengenoemde koorpilaartjes te Haarlem overeenkomen.

Dat Leiden door de kundigste beeldsnijders werd bezocht, bewijst ook het fraaie fries, waarmede de reeds besproken koorafsluiting in de St. Pieterskerk werd versierd.

Zeker mag niet de decoratie vergeten worden, welke het orgel in het Rijks-Museum, afkomstig van de St. Nicolaikerk te Utrecht heeft. Dit Gothische orgel kreeg later blijkbaar een nieuw positief, hetwelk met fraaie langgehalsde bustekoppen, gevat in frontons en ruitvormige lijsten, werd gedecoreerd. Eenige van deze, lachende jongelingskoppen, vallen door hun natuurlijke levendigheid en vroolijke uitdrukking bijzonder op en behooren zeker tot het beste, wat de Renaissance hier te lande voortbracht.

Hoe oppervlakkig de invloed der Renaissance op de inheemsche beeldsnijkunst kon zijn, kan men zien in de Oude Kerk te Tiel, waar zich een hoog schot met veelruggige briefpaneelen bevindt, waarvan de gebeeldhouwde bovenpaneelen in het midden medaillons toonen en op de hoeken verbasterde acanthusmotieven. In de medaillons zijn verschillende ambachtslieden in hun werkplaats uitgebeeld, vergezeld van een met een zwaard gewapende vrouw, waarin we de beschermheilige dezer ambachten meenen te herkennen. Het illustratieve van deze grof maar raak gesneden schetsjes toont, dat de talentvolle vervaardiger oorspronkelijk uit de Gothische school was voortgekomen.

HOOFDSTUK XIV.

WERKEN VAN UIT HET ZUIDEN GEKOMEN BEELDSNIJDERS.

§ 61. Inleiding.

In het eerste deel van dit werk, dat het Gothische tijdperk behandelt, hebben wij reeds eenige keeren de gelegenheid gehad op te merken, dat onze kunst, hoewel niet op een lager peil staande dan die van het buitenland, niet geheel medeging met de nieuwste stroomingen van haar tijd. Toen konden de Noordelijke Nederlanden er zich nog niet op beroepen die welvaart te hebben, welke noodig is om groote kunstenaars uit den vreemde tot zich te lokken en hen werkplaatsen te doen oprichten, welke een verheffenden invloed op onze kunst zouden uitoefenen. Dat beeldsnijders uit het buitenland ons land gedurende de 15ᵉ eeuw vaak hebben bezocht, daarvan is in paragraaf 19 getracht het bewijs te leveren, maar eerst de 16ᵉ eeuw bracht aan Holland en Utrecht de rijkdommen, welke de meesters der nieuwe kunst er toe zouden brengen zich daar te vestigen of er althans tijdelijk hun ambacht uit te oefenen. Het zijn niet zoozeer de archieven, die ons hun komst kunnen bewijzen, dan wel het spoor, dat deze kunstenaars achterlieten, en dat duidelijk hun nauwe betrekking tot Noord-Italië getuigt. Hun gewrochten zijn dan ook niet moeilijk van de inheemsche voortbrengselen te onderscheiden, daar ze de Italiaansche Renaissance bijna zuiver weergeven; en dat zij een machtigen invloed hebben doen gelden op onze beeldsnijkunst, kan niet ontkend worden, daar men met zekerheid kan aantoonen, voor welke werken zij later tot voorbeeld hebben gediend.

§ 62. De koorafsluiting van de St. Jacobskerk te Utrecht. (Pl. 87.)

Hebben we reeds de afsluitingen van de zijkoren, van de St. Jacobskerk te Utrecht leeren kennen, thans willen wij het hek, dat het hoofdkoor afsluit, bekijken.

Dit koorhek springt in het midden met een halven zeshoek naar voren en heeft ter weerszijden van dit vooruitstekend gedeelte een deur.

Daar het houtwerk geheel in denzelfden trant uitgevoerd is, als dat van de Gotische zijkoorhekken, trekt alleen het koperwerk onze aandacht.

De koperen balusters hebben van onderen een scheefgesteld vierkant basement met rondbogige kerkraamprofielen, waarop de vierkante schachtvoet staat, terwijl de bovenschacht een samenstelsel is van verschillende vormen.

Deze laatste heeft van onderen af eerst den vorm van een grooten bloemknop, welke van onderen door een acanthuskrans wordt omringd; vervolgens is de schacht rond, van cannelures voorzien en twee maal door ringvormige profielen onderbroken; dan weer knopvormig en ten slotte rond. Bij elke groep van drie opeenvolgende balusters zijn de kapiteelen van boven door een rechte geleding verbonden, terwijl de uiterste der drie balusters boven het kapiteel verlengd zijn en boogvormig verbonden. Binnen de aldus gevormde bogen bevindt zich een hooge geknorde vaas in het midden, welke ter weerszijden door twee putti wordt vastgehouden, terwijl twee acanthusvoluten de ruimte gedeeltelijk aanvullen. De openingen tusschen de bogen zijn versierd door twee dolfijnen met acanthusonderlijf ter weerszijden van een vaas, terwijl van onderen een schelp tusschen twee voluten zichtbaar is.

Mr. Th. H. F. van Riemsdijk deelt ons het volgende omtrent dit koorhek mede:[1])

„Het valt niet gemakkelijk dit kunstwerk met onze geschiedkundige gegevens „in overeenstemming te brengen. Blijkens een acte van 1527 namen kerkmeesters „geld op „„tot die nye metalen tralye voert choer"". Dit bewijst, dat destijds „het voornemen bestond om het hek van het hoogkoor met een traliewerk te ver„sieren en de aanleiding daartoe zal niet ver te zoeken zijn. Immers voor een tien„tal jaren slechts hadden de beide zijhekken het thans daarin aanwezige sierlijk „traliewerk verkregen." Een vraag is, „of het tegenwoordige traliewerk werkelijk „omstreeks 1527 is tot stand gekomen. Ofschoon de renaissance-vormen destijds „reeds in ons vaderland waren doorgedrongen, is de tijdsruimte van een tiental „jaren te kort tusschen de zuiver Gothische traliën van de zijhekken en het koper„werk in even zuiver Renaissance-stijl van het middenhek". „Wij moeten dus aan„nemen òf dat eerst in veel lateren tijd aan het in 1527 bestaande voornemen gevolg „is gegeven, òf dat, zoo er werkelijk omstreeks 1527 nieuwe traliën zijn gezet, deze „later door de tegenwoordige zijn vervangen."

Daar nu echter het traliewerk der twee hekken, welke de zijkooren afsluiten, door Jan van den Eynde gegoten is, is het hoogst waarschijnlijk, dat het middenhek eveneens door hem werd gegoten, daar de technische uitvoering van het koperwerk der drie hekken nauwkeurig overeenstemt, waarop de lezer reeds opmerkzaam is gemaakt. Indien het koperwerk van twee werkplaatsen afkomstig was, zou reeds een verschil in de bewerking der oppervlakte, in de kleur,

[1]) Geschiedenis van de Kerspelkerk van St. Jacob te Utrecht, bl. 17/18.

in de aaneenvoeging en grootte der onderdeelen dadelijk in het oog vallen. In ieder geval doen de Gothische motieven, welke bij het houtwerk zijn toegepast, reeds vermoeden, dat het werk uit die jaren dagteekent. Ook vernamen wij reeds, dat Jan van den Eynde in 1518 in het maken van een Renaissance-afsluithek voor de St. Maartenskapel van den Dom te Utrecht niet slaagde en in 1522 het plan had opgevat zich een Renaissance-model in Brabant te laten snijden, dat geschikt was om in koper te gieten. Het zou dan ook heel goed mogelijk zijn, dat hij zijn plannen ten uitvoer bracht en op deze wijze het koorhek van de St. Jacobskerk tot stand kwam in het jaar 1527.

We kunnen Jan van den Eynde er dan mede gelukwenschen, dat hij ten slotte zijn doel heeft bereikt en een traliewerk heeft vervaardigd in dezen rijken Vroeg-Renaissancestijl, welke, noch door de Gothiek, noch door de klassieke bouworde beinvloed zijnde, door zijn gematigdheid zich wonderwel leende voor gietwerk. In samenstel komt het in zooverre met het Naarder koorhek overeen, dat de balusters een opeenvolging zijn van verschillende ornamenten en van boven door bogen zijn verbonden, waarin zich figuren met acanthusranken bevinden. Doch de balusters zijn bij het Utrechtsche koorhek veel eenvoudiger en alle gelijkvormig, terwijl de à jour ornamenten tusschen de bogen beter uitkomen, omdat ze spaarzaam zijn aangebracht en naar verhouding tamelijk groot zijn. Daar zich telkens een groep van drie balusters met haar boog met ornamenten op dezelfde wijze herhaalt, is het traliewerk een rustig harmonisch geheel geworden, hetgeen bij de werken der Vroeg-Renaissance niet dikwijls voorkomt.

Volgens mr. van Riemsdijk zou het vooruitspringend gedeelte van het koorhek tot een soort ambo gediend kunnen hebben, welke van uit het presbyterium bestegen kon worden, of was het gemaakt, om er een triomfkruis boven te hangen.

Ook is het mogelijk, dat in dit gedeelte het „altare pro populo" stond, dat anders vóór het koorhek werd geplaatst.

§ 63. De koorafsluiting van den Westerkerk te Enkhuizen. (Pl. 88—93.)

Het koorhek in de Gomarus- of Westerkerk te Enkhuizen heeft zeker wel het mooiste beeldhouwwerk der Vroeg-Renaissance en is tevens een meesterwerk van klein-architectuur.

Met hoeveel zorg zijn de verhoudingen van den opbouw van dit werk berekend en hoe goed wist de ontwerper door het aanbrengen van profielen, mooie effecten te bereiken! Ofschoon de borstwering door de basementen in vierkante vakken wordt gedeeld, lijken haar paneelen toch langwerpig, daar het rijk geprofileerde plint en de bovendorpel zeer hoog zijn. Om de horizontale lijn nog meer te doen uitkomen, is van deze paneelen van boven en van onderen een reliefrand afgeschei-

den door twee doorloopende horizontale profielen. De geheele opbouw is zeer luchtig, zooals het bij klein-architectuur behoort te zijn, doch zooals men het in Holland niet vaak ziet toegepast.

De bouwkunst, in tegenstelling met de teeken- of schilderkunst, heeft evenals de klein-architectuur met drie dimensies rekening te houden. Evenwel mag de klein-architectuur geen copie zijn van de bouwkunde en is het over het algemeen raadzaam van de derde dimensie, de diepte, slechts bescheiden gebruik te maken.

Dit principe is hier zeer juist toegepast, zoowel wat het architectonisch ontwerp, als de ornamenteele versiering betreft. De basementen in de borstwering en de onder- en bovendorpel springen een weinig naar voren, terwijl de slanke pilasters slechts een smal niet te zwaar geprofileerd fries dragen.

Even luchtig als deze architectonische vormen zijn aangegeven, is ook het ornamenteele relief fijn en teer, maar toch afwisselend en sculpturaal.

Het acanthusornament van de onderste en bovenste reliefranden der borstwering is versierd met cherubkoppen, reigers, hermen of geknorde vazen. In de paneelen daartusschen ziet men in het midden twee saters, welke een krans vasthouden met een vrouwenbuste erin, terwijl de achtergrond door dierenmaskers en fijne acanthusmotieven is gevuld.

In de uitgrondingen der basementen is ons een trom vertoond, omgeven door bladornament.

Nog ijler is het kandelaberornament der pilasters: in het midden der uitgronding, langs de geheele schacht, loopt een dunne stengel, welke onderbroken wordt door, of met steeltjes verbonden is aan esschebladeren, bloemen, peren, appels, putti, harnassen, cartouches, terwijl hier of daar een pelikaan of reiger op het loof staat.

De kapiteelen der pilasters hebben twee S-vormige voluten, welke hier en daar door engelsaters zijn vervangen, welke zich met de handen aan den abacus vasthouden. Het bovenfries heeft weer een acanthusornament, dat in cherub- en paardekoppen eindigt en dat onderbroken wordt door de friesconsoles met leeuwenmaskers.

Hoe levendig de beeldsnijder het ornament heeft gevoeld, ziet men aan den dorpel boven de balusters, welke versierd is door vier engelenkoppen, waarvan de twee binnenste naar elkander kijken en de twee uiterste kopjes buitenwaarts gericht zijn.

De op tympaans gelijkende hooge reliefs boven deze dorpels hebben een schelpvormigen achtergrond, waarin wolken met putti zijn uitgebeeld. Uit deze hemelsche sferen verheffen zich de groote apostelfiguren, in wier houding zooveel mogelijk afwisseling is gebracht. De figuren zijn geheel zichtbaar in half liggende of knielende houding, of komen slechts tot aan het middel of tot de knieën vanuit de wolken te voorschijn. Hun soepel gewaad is luchtig geplooid en de beeldsnijder

heeft het menschelijk lichaam in deze verschillende houdingen uitstekend weergegeven. De handen, voeten en borst zijn onbedekt gebleven, waardoor voortreffelijke natuurgetrouwe détails te voorschijn treden. Vooral bij de armen en handen der twee middelste apostelen is de meeste zorg besteed aan de uitbeelding der spieren, aderen en den stand der vingers. De koppen van de oudere evangelisten zijn lang gelokt en gebaard en hebben door hun hoog voorhoofd, diepe oogkassen en haviksneuzen een eerbiedwaardig voorkomen.

Het schijnt wel, dat deze figuren door verschillende beeldsnijders zijn vervaardigd. Bij de figuren van St. Jan, St. Lucas en St. Marcus is de geheele ruimte onder den boog gevuld door den evangelist met zijn symbool, die daar rustig gezeten is.

Bij de andere apostelen is de handeling meer op den voorgrond gebracht: ze schijnen zich te bewegen, daar hun haren en gewaad ter zijde wegwapperen. Hoe levendig is de engel van St. Mattheüs voorgesteld, die naar den apostel toe komt loopen! De beeldsnijder, die in 1542 dit werk volbracht, moet dus wel in nauwe betrekking tot Italië gestaan hebben. Deze zwevende majestueuze figuren, echt bovenmenschelijk geworden door hun vergroote ledematen, doen aan de wandschilderingen van de Sixtijnsche kapel te Rome (1509—'12) door Michel Angelo denken, welke zoo inspireerend voor de beeldhouwers hebben gewerkt. Doch hoe was het mogelijk, dat hun invloed binnen een dertig jaren tot Enkhuizen kon doordringen?

§ 64. De koorbanken in de Groote Kerk te Dordrecht. (Pl. 94—103.)

Ter weerszijden van het koor der Groote Kerk te Dordrecht staan de koorbanken, welke door Jan Terwen Aertsz. in de jaren 1538—'42 zijn vervaardigd.

Zoowel aan de Noord- als aan de Zuidzijde van het koor is een dubbele rij zitplaatsen gemaakt van 16 zetels achter en 14 zetels voor. In het midden en aan de westzijde der voorste zetelrijen is een plaats weggelaten om toegang tot het gestoelte te verkrijgen. Later zijn de banken tot aan het koorhek in denzelfden trant verlengd, doch deze hebben geen snijwerk.

Ofschoon de voornaamste onderdeelen van dit gestoelte nog bij de Gothische koorbanken terug te vinden zijn, is de uitvoering hier toch in zuiveren Renaissance-stijl. Alleen de rugstukken doen door hun vorm en profileering nog aan het Gothische tijdperk denken.

De sierlijk gevormde tusschenstukken van de voorste zetelrij daarentegen gelijken door hun vrouwekop, welke de vooruitstekende deelen der rugstukken torst, en den dierlijken achterpoot, welke tot voetstuk dient, op de klassieke saters. Daarbij zijn de zijden der tusschenstukken door vleugels georneerd, omgeven door acanthusloof, terwijl een voluutvormige console is aangebracht om als steun voor

de armen te dienen. Bij de tusschenstukken van de achterste rij banken is de vrouwekop door een paardekop of door een krijgshaftig uitzienden mannekop vervangen, terwijl een cherub is aangebracht om steun aan de handen te geven.

Van de consoles der misericordes zullen wij alleen de mooiste noemen.

In de eerste plaats dienen de fraaie kinderfiguurtjes vermeld te worden. Zoo zijn er drie misericordes te vinden, waarop een serafijnekop is uitgebeeld. Het zijn ietwat scheef gestelde kinderkopjes met een ernstige uitdrukking en groote onschuldig kijkende oogen; bij het hoog gewelfde voorhoofd en de dikke wangen, komt de kinlijn nauwelijks te voorschijn. Twee stoeiende naakte knaapjes hebben tweemaal tot pose gediend en verder ziet men: twee knaapjes op stokpaardjes en met molentjes in de hand, twee cherubijntjes op een kussen gezeten, elkander omhelzend en ten slotte twee knaapjes, waarvan de een den ander uit een kalbas laat drinken.

Deze mollige kinderfiguurtjes doen ons onwillekeurig aan het oeuvre van Donatello denken. Doch de vroolijke kindertafereeltjes zijn hier geheel naturalistisch weergegeven en missen zoowel de strenge compositie van dezen Italiaanschen meester, als het manierisme, waardoor zich de Barok kenmerkt, maar waarvan men de eerste sporen ook bij de Vroeg-Renaissance kan terug vinden.

De volwassen mannenfiguren komen tot hun recht in de misericordes met de volgende voorstellingen: een zittende man, een leeuw bij den kop vattend, een man een leeuw den muil opensperrend, een man in een schelp met een zeil er op. Het naakt van de figuren in deze verschillende houdingen is in détail behandeld en voortreffelijk gemodelleerd.

Het vrouwelijk lichaam ziet men in het geheele gestoelte slechts ééns uitgebeeld: bij een misericorde, waar ze liggend, met een beker in de hand, is voorgesteld. Men bemerkt dadelijk aan de gebrekkige uitbeelding, dat de beeldsnijder zich hier op een voor hem onbekend terrein heeft begeven. Het is waar, dat in tegenstelling met de Gothiek, bij de vroeg-Renaissance het mannelijke lichaam meer op den voorgrond treedt, dan het vrouwelijke, maar dit kan niet de reden zijn, waarom een talentvolle kunstenaar, als Jan Terwen zoozeer zou falen. Wij krijgen echter daardoor een inzicht in de moraal van den beeldsnijder en bemerken, dat zijn puriteinsch idealisme niet geveinsd is. Vergelijken wij hiermede de misericordes der Gothische koorbanken, waarbij dikwijls onzedelijke voorstellingen werden uitgebeeld, dan ziet men, hoe de Renaissance in de kunst, tevens een verheffenden invloed op de geestelijke stroomingen heeft gehad.

Bij andere misericordes zijn spreekwoorden voorgesteld: een man, die madeliefjes voor de varkens werpt, illustreert het spreekwoord: Geen paarlen voor de zwijnen werpen (madeliefje=margarita=paarl); een nar op een kruiwagen liggend, en door een anderen nar gekruid, doelt op het gezegde: De eene gek kruit den anderen. Het is opmerkelijk, dat de Renaissance-stijl bij de uitbeelding dezer onderwerpen,

welke ons aan het Gothische tijdperk herinneren, in 't geheel niet te constateeren valt.

Ten slotte komen nog voorstellingen voor, welke aan de Gewijde Geschiedenis zijn ontleend: De Tempel, waarin een man voor de Ark des Verbonds geknield ligt; Simson, slapende met het hoofd in den schoot van Delila; Judith, Holophernes het hoofd afhouwende; Christus, als herder zijn schapen hoedende. In deze scènes, welke op een kleine schaal moesten worden uitgevoerd, kunnen de figuren op zichzelf niet tot hun recht komen.

Het achterschot van de voorste rij banken heeft ingelijste gladde paneelen, welke van boven door een friesje worden afgezet. Het friesje heeft een bas-relief van fijn gesteelde en gebolde acanthusbladeren met een cherub, reiger of vaas als midden-motief en wordt onderbroken door de voluut-vormige kraagstukken, welke op de vooruitstekende deelen der rugstukken rusten.

Boven de rugstukken van de hoogere zetelrij zijn pilasters aangebracht, met klimmend acanthusblad gedecoreerd, welke het fries in compartimenten verdeelen.

Aan dit fries heeft de beeldsnijder de meeste zorg besteed, daar het op gezichtshoogte gesteld is en hem de gelegenheid was geboden verband te brengen tusschen de lange reeks van zestien compartimenten van elk gestoelte.

Bij de banken aan de Zuidzijde is de geheele Kerkelijke Geschiedenis tot de Reformatie aanschouwelijk gemaakt door een processie van symbolische en zinnebeeldige figuren, in laag relief gebeeldhouwd, welke zich over de zestien verschillende compartimenten van dit fries verdeelen en waarbij nauwkeurig met de chronologische ontwikkeling rekening is gehouden.

De stoet wordt ingeleid door twee bazuinblazende engelen, welke op het overeenkomstige friesje van het wangstuk zijn uitgebeeld.

Daar volgens het Oude Testament de geschiedenis van de menschheid begint met Adam en Eva zijn deze twee gratievolle figuren met veel zorg op het eerste compartiment gemodelleerd. In hetzelfde compartiment volgen de voornaamste figuren van het Oude Testament: Noach met de ark; Abraham ,Isaäc offerende, en Mozes met de tafelen der Wet.

De voorstellingen van de vier volgende vakken zijn aan het Nieuwe Testament ontleend. De eerste twee compartimenten toonen elk een stoet van zes apostelen. Dan volgt een triomfwagen, getrokken door de symbolen der Evangelisten: den Engel, den Arend, den Leeuw en den Os. Voor op den wagen is de tronende Maria gezeten, met een kroon op Haar hoofd en met scepter en kruisstaf in de hand, terwijl twee serafijnen een krans boven Haar hoofd houden. Achter Haar staat op een verhooging Christus, als dertigjarige man, met een mantel omhangen en een kruisbanier in de hand. De wagen wordt door een pauw overhuifd en is met een ketting verbonden aan den Dood, die in het volgende compartiment is voor-

gesteld door een anatomisch juist geraamte met vleugels. De Dood is door dezelfde keten verbonden aan een tweeden wagen, waarop een vlammenspuwende draak op zijn rug is vast gebonden.

De beteekenis van de wagens is zeer duidelijk: ze stellen de Verlossing voor. Immers de triomfwagen van Christus wordt door de Evangelisten getrokken, die Zijn leer hebben verkondigd. Voorop troont Maria, die Christus heeft gebaard. Hij heeft ons de beteekenis van het hiernamaals verklaard, waarom Zijn wagen door een keten aan het geraamte wordt verbonden, dat ons aan de vergankelijkheid van het aardsch bestaan herinnert. Christus houdt een kruisbanier in de hand, daar Hij zich voor de menscheid offerde, om ons van de duivelsche zonden te verlossen, die door den geketenden draak op den volgenden wagen zijn voorgesteld.

Bij de daarop volgende compartimenten zijn ons de eerste eeuwen van het Christelijk tijdperk aanschouwelijk gemaakt, hetwelk zich door de martelaren kenmerkt, die om hun Geloof worden vervolgd. Ze dragen als symbolische attributen de voorwerpen, waarmede ze zijn gemarteld. Zoo herkent men: St. Catharina aan haar rad en zwaard; St. Barbara aan haar toren en palmtak; St. Laurentius aan zijn rooster en palmtak; St. Victor aan zijn zwaard en molen, en ten slotte is St. Stephanus als diaken voorgesteld; de slip van zijn dalmatica is met steenen gevuld.

Na de eerste eeuwen onzer jaartelling, toen het Geloof zich steeds meer uitbreidde, werden de vele kerken en kloosters gesticht. Dit tijdperk wordt hier aangeduid door een processie van een twaalftal zingende koorknapen, twee aan twee achter elkander opgesteld en waarvan de voorste kruisen en gezangboeken dragen. Ze zijn begeleid door een magister. Achter hen volgen een tiental monniken, acht nonnen en weer acht monniken, allen twee aan twee loopende, en elke groep voorafgegaan door een kruisdrager. Een tiental kanunniken met baretten op het hoofd sluit dezen stoet.

Na de ontwikkeling van de Kerk volgt haar zware strijd tegen de ketterij, welke in het volgende friescompartiment wordt verzinlijkt door een vrouwenfiguur, Vera intelligentia sacrẽ scripturẽ (Het waar begrip der Heilige Schrift), die in de rechterhand een brandenden kandelaar en in de linker een miskelk houdt. Zij vertreedt een liggende, veel kleinere vrouw, Heresis (ketterij), terwijl van haar kandelaar vier snoeren uitgaan, die verbonden zijn aan kandelabers, welke gedragen worden door vier kerkvaderen, de bestrijders van de ketterij: St. Augustinus, als bisschop met den Bijbel in de hand; St. Ambrosius, als bisschop met Bijbel en geesel; St. Hieronymus, als kardinaal, met boek en leeuw; en St. Gregorius, als Paus.

Na de bestrijding van de ketterij volgt het zinnebeeld van de Zegepralende Kerk, welke uitgebeeld wordt door een rijk versierden triomfwagen, waarop een monstrans staat, waarin het Heilige Sacrament besloten is. Voor op den wagen zitten twee kindertjes met brandende kaarsen en daarboven leest men op een cartouche:

Hoc enim est corpus meum (Want dit is mijn lichaam). Onder de wielen van den wagen wordt een drietal liggende figuren verpletterd: Heretici Sacramentarii (Ketters, die het H. Sacrament bestrijden). De wagen is met snoeren verbonden aan de Drieëenigheid: Geloof, Hoop en Liefde, door vrouwen voorgesteld. Het Geloof staat op een steen, waarop de woorden gegrift zijn: „Super hanc petram edificabo Ecclesiam meam" (Op dezen steen zal ik mijn kerk bouwen) en heft met beide handen een schrijn, in den vorm van een kerkgebouw (Ecclesia) omhoog; naast den steen ligt de verrijzende Christus; Spes (de Hoop) heeft als attribuut een slang; terwijl Charitas (De Liefde) als een moeder met een drietal kinderen is afgebeeld.

In het laatste vak is ons ten slotte getoond, hoe de kerk op het einde der Middeleeuwen, toen geen ketterij meer te vreezen scheen, oppermachtig was geworden; wij zien hier den Paus uitgebeeld, gevolgd door vier kardinalen en twee bisschoppen, allen in vol ornaat. De Paus draagt de tiara op het hoofd en houdt den kruisstaf en sleutels in de handen. Boven het fries zijn de woorden te lezen: Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis. (Al wat gij gebonden zult hebben op aarde, zal in den hemel gebonden zijn.)

Het fries is een iconografisch unicum en men moet wel aannemen, dat Jan Terwen het geheel zelfstandig heeft ontworpen. Zijn verdiensten zijn hierbij niet te onderschatten. Hoezeer verschilt niet de grootsche opvatting van dit fries, wanneer wij hiermede de geknutselde allegorische voorstellingen van onze zeventiend'eeuwsche schilders vergelijken, die zich met een handleiding voor emblemen en zinnebeelden behielpen.

Als sculptuur echter behoort dit fries niet tot de beste werken van Jan Terwen. Tezamen vormt deze plechtige processie van ernstige personen wel een indrukwekkend geheel, doch men mist bij de figuren, behalve bij die van Adam en Eva, de actie. De personen zijn allen en profiel gezien en stijf achter elkander opgesteld, hun zwaar geplooide kleeding verbergt den lichaamsvorm, alsof de tradities der Gothische kunst hierin nog voortleven. Het relief is ook tamelijk vlak en het schijnt, dat de beeldsnijder aan de uitvoering van dit fries niet zooveel tijd heeft kunnen besteden, daar het zijn laatste werk aan de koorbanken is (1541).

De zes Oostelijke compartimenten van het overeenkomstig fries van de Noordelijke banken verbeelden de geschiedenis van Marcus Mutius. Dit fries draagt het jaartal 1538 en is dus het eerste werk van de koorbanken. Hier werd de beeldsnijder door de Italiaansche kunst geïnspireerd en de compositie van dit fries is dan ook veel beter, daar de handeling op den voorgrond treedt, waartoe het veelbewogen heldenleven als van zelf aanleiding gaf.

De eerste drie vakken van dit fries stellen een stoet van Romeinsche krijgslieden te paard voor, die met lauwertakken zwaaien. De paarden zien er door hun dikke halzen en hoog opgetrokken koppen wat onnatuurlijk uit, maar de steeds afwisselende standen van de springende dieren zijn mooi weergegeven.

In de drie volgende compartimenten is een wagen voorgesteld, begeleid door bazuin- en hoornblazers, waarop Marcus Mutius staat, die zijn rechterhand in de vlam van een brandend altaar houdt. Op het zesde paneel ziet men, hoe Marcus Mutius, meenende koning Porsenna te dooden, een van diens volgelingen doorsteekt. Op den rechter kant van dit compartiment wordt Marcus Mutius voor Porsenna gebracht.

Dit zijn de mooiste friescompartimenten van het gestoelte, waarbij zich de reliefkunst ten volle heeft ontwikkeld. De hoofdpersonen zijn in hooger relief dan de nevenfiguren, waarvan soms slechts de omtrek is aangegeven. Waar Marcus Mutius den volgeling van Porsenna doodt, zien we hoe hij al zijn krachten inspant: zijn hand met den dolk, hoog opgeheven boven het hoofd van zijn slachtoffer, komt geheel naar voren, evenals zijn opgetrokken knie.

In de volgende drie compartimenten is een Romeinsche zegetocht voorgesteld. Vooraan gaan de overwinnende Romeinen te paard, gewapend met lansen en schilden. Achter hen rijdt een wagen, met de veroverde krijgswapenen beladen en gevolgd door slaven, welke den buit dragen.

De laatste acht compartimenten van het fries stellen den triomftocht van Keizer Karel V voor. De lange stoet wordt voorafgegaan en gesloten door klaroenblazers, edellieden en krijgslieden te paard. De triomfwagen zelf, getrokken door twee vierspannen paarden, wordt begeleid door vrouwen, die lauwerkransen zwaaien en de volgende deugden van Keizer Karel verzinnebeelden: Acrimonia (Kracht), Virilitas (Manlijke Kracht), Firmitudo (Standvastigheid), Velocitas (Vlugheid), Alacritas (IJver), Opportunitas (Geschiktheid), Providentia (Voorzorg), Moderatio (Gematigdheid). Op den triomfwagen is Keizer Karel gezeten, in groot ornaat, met palmtak en scepter in de hand, terwijl de rijksappel en het zwaard voor hem op een kussen liggen. De wagen wordt door Ratio (Verstand) bestuurd en begeleid door: Prudentia (Bedachtzaamheid), Fortitudo (Dapperheid), Temperantia (Ingetogenheid), Justicia (Gerechtigheid), Fidentia (Zelfvertrouwen), Securitas (Gerustheid), Perseverentia (Volharding), Gravitas (Ernst). Boven den wagen staan de woorden: Quod in coelis Sol, Hoc in terra Caesar est (Wat de Zon is in den hemel, is de Keizer op aarde).

De geharnaste ridders op de met groote dekkleeden getooide paarden zijn oppervlakkig gemodelleerd en zijn wellicht aan de houtsneden van Jacob Cornelisz. van Oostzaanen ontleend, waarmede hij de Hollandsche graven uitbeeldt.

Maar bij het ontwerp van den fraaien triomfwagen is de beeldsnijder in ieder geval geïnspireerd door de groote houtsneden, welke in opdracht van Keizer Maximiliaan werden uitgevoerd en waaraan talrijke Zuid-Duitsche kunstenaars hun krachten hebben gewijd. De houtsneden, zooals de Eerepoort en de Triomftocht, werden op dezelfde wijze door een overvloed van allegoriën opgesmukt, welke door des Keizers geleerden secretaris, Max Treytzsaurwein nauwkeurig werden aangegeven,

en die dienden om den roem van Maximiliaan overal te verbreiden. Het voornaamste deel van den Triomftocht, de groote triomfwagen van Keizer Maximiliaan, welke door Albrecht Dürer zelf is gesneden (1522), is bij het fries van de koorbank nauwkeurig gecopiëerd.

Daar de beteekenis van de figuren zich alleen door hun Latijnsche inscripties laat verklaren, heeft de allegorie weinig waarde. Maar het bewijst, dat de rijke en fantasievolle ornamentiek van de grafische kunst, die in het begin der zestiende eeuw in Zuid-Duitschland zijn hoogsten bloei bereikte, ook voor deze Italiseerende beeldsnijkunst van belang is geweest.

Intusschen hebben we bij de beschouwingen over het fries reeds te lang stilgestaan. Vluchtig willen we den opbouw van de koorbanken als geheel nog even aangeven, want ze zijn tevens een meesterstuk van kleinarchitectuur, op welker verdere ontwikkeling ze dan ook van invloed zijn geweest.

De pilasters van het zoo juist beschreven fries boven de achterste zetelrij, worden naar boven voortgezet in vlakke pilasters met festoenversiering. De Ionische kapiteelen dezer pilasters dragen een klein hoofdgestel, hetwelk boven de pilasters is verkropt en hetwelk met acanthusmotieven met cherub- of vaasornamenten is gedecoreerd. In de aldus ontstane open vakken tusschen de vlakke pilasters staan telkens twee slanke Ionische balusters, van boven door arcaden verbonden, welke ten deele door voluten worden opgevuld. Op het hoofdgestel rust de groote overhuiving, door voluutvormige kraagstukken gedragen, welke de koof in vakken deelt, die ons aan een paneelzoldering doen denken. De aldus ontstane caissons worden door opleglijstjes in geometrische figuren verdeeld, welke door maskers of rozetten worden gevuld.

De overhuiving draagt van voren nog een kap, als hoofdgestel gebouwd en van verkroppingen voorzien. Het fries van deze kap stelt een processie van kinderen voor, in groepen van 12 à 16 figuurtjes, welke banieren, kransen, ampullen, miskelken, missalen, reliekschrijnen, wierookvaten, kaarsen, reliekhouders, kannen, beelden of lantaarns dragen, of de fluit, harp, trom of doedelzak bespelen.

De zijstukken van het gestoelte zijn nog rijker aan architectonisch ornament, welks indeeling echter nauwkeurig verband houdt met den bouw van de achterschotten.

De zijstukken van de voorste zetelrijen zijn uit zes Corinthische halfzuilen opgebouwd, waartusschen aan de buitenzijde een nis is gevormd, van dubbele Toscaansche arcaden. Boven het Corinthische hoofdgestel is een bustemedaillon geplaatst, dat door twee vrij-plastische serafijnen-figuren wordt vastgehouden.

De lijsten van het hooge achterschot zijn in de achterste wangstukken verlengd, zoodat deze stukken uit zes gedeelten boven elkander bestaan, welke als nissen, open arcaden of friezen zijn behandeld, terwijl hier bovendien nog een open eerepoort van vier zones is aangebracht, die boven het gestoelte uitsteekt. De

nissen illustreeren nog vele bijbelsche verhalen. Het décor daarvan is in klassieken stijl.

Niettegenstaande den grooten overvloed van reliefs maakt het geheele gestoelte, dank zij den consequent doorgevoerden bouw, niet den indruk overladen te zijn. Zonder twijfel overtreft dit koorgestoelte in schoonheid alle in dit boek genoemde werken. In den volsten zin van het woord mogen wij deze koorbanken eenen tijdwerk noemen, waarin de heerschende stroomingen zijn verbeeld. De in den avond des levens verkeerende Gothische kunst en zelfs het klassicisme worden hierin terug gevonden, terwijl het vanzelf spreekt, dat de hieruit voortspruitende Florentijnsche plastiek en het fantastische van de Duitsche ornamentiek, welke nieuw leven in de kunst brachten, bovenal uitkomen.

§ 65. Een wapenbord in de St. Jacobskerk te s'-Gravenhage en een schouw in het museum „Oud-Dordrecht". (Pl. 104—105.)

Ter herinnering aan het 9e kapittel der Orde van het Gulden Vlies, gehouden anno 1456 in de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage, werden aldaar eenige wapenborden opgehangen. Een dezer borden, ter eere van Philips den Goeden, Hertog van Bourgondië, den stichter en grootmeester van die orde, heeft later een monumentale omlijsting gekregen, welke zoo fraai is uitgevoerd, dat men deze een der mooiste voortbrengselen van de beeldsnijkunst mag achten.

Terwijl bij de meeste werken der Vroeg-Renaissance alleen de hoofdbestanddeelen der klassieke bouwkunst na een vrije interpretatie werden toegepast, vinden wij in het ontwerp voor dit wapenbord den antieken tempel met al zijn onderdeelen volledig terug. De verhoudingen evenwel werden zorgvuldig veranderd, ten einde een rankeren bouw te verkrijgen, welke door de fijne profileering bijzonder goed tot zijn recht komt.

Hierdoor alleen zou dit werk intusschen niet zoo verdienstelijk zijn, indien er niet een overvloed van natuurlijk ornament met dezelfde bedachtzaamheid aan was toegevoegd. Zoo zijn op de sima's van het fronton twee naar elkander toegaande dolfijnen uitgebeeld met omkrullende staarten en vinnen. In het midden van het tympanum is een buste-medaillon aangebracht, wellicht Philips den Goeden voorstellende, wiens genius in den vorm van een putto daarboven is geplaatst, terwijl ter weerszijden een kraanvogel staat. Voor de friesconsoles zijn vazen met vruchten gesteld, in navolging van de offervazen, welke men in de metopen van het Dorische tempelfries aantreffen kon. Het onder- en bovenfries is versierd met krullende acanthusstelen, waaruit zich gelobde bladeren, bloemen en kelken ontwikkelen en waaraan tevens maskers, tritons, kinderfiguurtjes en vogels zijn verbonden. Het eigenlijke bord wordt geheel door een architraaflijst ingesloten en geflankeerd door twee gegroefde zuiltjes, welke van onderen georneerd worden

door een mannelijke en een vrouwelijke naaktfiguur, beide met schalen op het hoofd, gevuld met vruchten, waaruit zich een klimmend ornament ontwikkelt. Ten slotte werden er twee voluutvormige kraagstukken en een onderstuk aan toegevoegd om de omlijsting van onderen af te sluiten.

Het plantaardig en dierlijk ornament, hetwelk op zulk een smaakvolle wijze met de architectonische vormen is verbonden, schijnt ook met alle finesses te zijn uitgevoerd, doch naderbij bekeken, blijkt het, met hoeveel gemak de beeldsnijder slechts met enkele rake sneden ons dit heeft weten voor te tooveren. Deze talentvolle hand kan men alleen bij de borstweringspaneelen van het Enkhuizer koorhek terugvinden, doch hier komt het vergulde relief op den dofzwarten ondergrond des te beter uit.

Ondanks het vele, dat aan Jan Terwen Aertsz. wordt toegeschreven, acht schrijver dezes slechts één werk in Nederland van de hand van den meester der Dordtsche koorbanken afkomstig. Het is een schouw, thans in het museum „Oud Dordrecht" en eertijds in de benedenzaal van de Kloveniers Doelen aldaar, op welks mantel een gevecht van met knotsen gewapende naakte mannen is voorgesteld en op welks boezem een heilige met korenaar en evangelie is uitgebeeld.

HOOFDSTUK XV.

DE EERSTE RENAISSANCEWERKEN DER INHEEMSCHE BEELDSNIJDERS.

§ 66. Inleiding.

De wijze, waarop de zooeven genoemde kunstwerken tot stand kwamen, de invoering van den Renaissancestijl, was gelijk het aanplanten van een nieuwe bloemsoort hier, welke in een ver land met een geheel ander klimaat was opgekweekt. Dit exotische gewas van Italiaanschen oorsprong kon niet recht aarden in ons land en zou spoedig een verbastering ondergaan, waardoor tevens de grondslag werd gelegd voor een inheemsche plant, onzen nationalen stijl. Men ziet dit aan het ornament der beeldsnijwerken, waar het levendige en sculpturale moet plaats maken voor het vlakke en het peuterige en voorts in den opbouw, waarvan het fijne en bizarre erg nuchter en eenvoudig worden opgevat.

Hoe en waarom dit alles zoo moest komen, welke kunstenaars hierbij toonaangevend waren, zijn voor ons geheimen, welke men tevergeefs aan het verleden zal trachten te ontrukken. Het baat ons niet, of al de namen van eenige beeldsnijders en de stijlverwantschap van eenige werken bekend zijn; het geldt hier het aanknoopingspunt te vinden, dat het oude met het nieuwe verbindt. De moeilijkheden, welke zich bij het zoeken hiernaar voordoen, zijn niet alleen gelegen in het verlies van de voortbrengselen dezer kunst en de aanteekeningen hieromtrent, doch ook in de omstandigheid, dat de beeldsnijders dikwijls van woonplaats veranderden. Het is daarom ook niet uitgesloten, dat na een volledige publicatie van de gegevens der beeldsnijkunst in het buitenland een vergelijking met de onze veel verklaart van hetgeen ons thans duister is.

§ 67. De koorafsluiting en de kansel in de Ned. Herv. Kerk te Abcoude. (Pl. 106—111.)

Wanneer men de koorafsluiting in de Ned. Herv. Kerk te Abcoude vergelijkt met die van de Enkhuizer Westerkerk, bemerkt men dadelijk, dat eerstgenoemde

niet zoo nauw verband houdt met de Italiaansche Renaissance, doch eerder als een vrije interpretatie van deze kunst te beschouwen is, zooals men dat juist in de Nederlanden aantreft. Wel zou men in het werk het prototype onzer 17e eeuwsche Renaissance kunnen herkennen, ofschoon de slanke kolonnetten en de smalle verkroppingen van de borstwering en het hoofdgestel den opbouw hiervoor te luchtig doen toeschijnen. De fraaie balusters van het koorhek hebben een schachtvoet, versierd door een acanthusbladerenkrans, waaruit zich saters ontwikkelen, welke van boven door een krans van putti worden afgesloten. De gecanneleerde bovenschachten eindigen, naar boven geleidelijk dunner wordend, in arcaden, waarvan de zwikvullingen uit gesnorde mannenmaskers bestaan.

Alleen het hoofdgestel is polychroom: de profielen zijn deels wit, verguld, dofzwart, karmijnrood of in blank eikenhout gelaten, zoodat de rijke indeeling bizonder naar voren treedt. Het fries heeft een melkblauwen achtergrond, waarop in relief een verguld ornament van ragfijn generfde acanthusbladeren is gebeeldhouwd, waaruit zich maskers, paardekoppen, saters en reigers ontwikkelen. Alleen in het middelste compartiment ziet men natuurgetrouw geschilderde tritons en putti.

Voor plastische figuren of reliefs zoude, binnen dezen streng omlijnden opbouw, geen plaats zijn en zoo is ook de borstwering sober gebleven. De paneelen hebben in 't midden een leeuwenkop, in een medaillon gevat, dat op zijn beurt door twee vierkante omlijstingen en een op de punt gestelde wordt ingesloten. De Renaissance heeft wel bepaaldelijk in de Nederlanden dit eigenaardig ornament van lijsten in het leven geroepen. De eenvoudige constructie van het raam en paneel heeft zich hier ontwikkeld tot een samenstel van eenige ramen, z. g. inleglijsten, welke aan beide kanten van groeven zijn voorzien, waarin de messingen van de paneeldeelen gevat zijn. Weldra zal ook in de meubelkunst de versiering door lijsten de gebeeldhouwde paneelen vervangen, doch terwijl hier de borstweringspaneelen uit de omlijstingen zelf zijn opgebouwd, werden in de meubelkunst de lijsten eenvoudig op de gladde paneelen aangebracht en dus gebruik gemaakt van z. g. opleglijsten.

Tot de kansels der Vroeg-Renaissance behoort die van de Neder-Duitsch Herv. Kerk te Abcoude, ofschoon eenige ornamenteele détails bewijzen, dat dit werk jonger is dan de koorafsluiting van deze kerk.

De zeskantige kuip van den kansel heeft op de hoeken vlakke verkroppingen in den vorm van een wandpilaster, welks uitgronding een smalle ruitvormige omlijsting toont, waarin een mannenmasker besloten is. De paneelen hebben ter weerszijden vlakke pilasters, door twee cannelures met vullingen versierd en bekroond door Toskaansche kapiteelen, waarop een schelpboog rust, terwijl de bovenste hoeken door putti worden georneerd. In de aldus gevormde nissen zijn de vier Evangelisten met hun attributen voorgesteld.

Het behoeft wel geen verklaring, waarom wij de Evangelisten juist bij den kansel vinden afgebeeld en wij zullen ze dan ook bij verscheidene andere kansels terugvinden. We zien hier de Apostelen in een gestoelte gezeten, met een lessenaar voor zich, waarop een opengeslagen boek ligt. Doch deze reliefs verheffen zich niet boven dergelijke voorstellingen, welke wij bij de Gothische koorbanken aantreffen. Zooals bij de meeste meubelstukken van den beeldsnijder, had slechts één paneel of figuur zijn volle aandacht en evenals bij de andere kansels der Vroeg-Renaissance, waarop de vier Evangelisten uitgebeeld waren, bleef het achterste paneel, hetwelk tegen den muur stond, onversierd en kreeg het voorste een of ander onderwerp, dat geschikt was om des beeldsnijders kunde in zijn vollen omvang te toonen.

Het voorste paneel van den kansel te Abcoude stelt den Doop in den Jordaan voor en de beeldsnijder had voor deze drie figuren geen tafereel kunnen uitkiezen, dat beter met het idealisme der Vroeg-Renaissance in overeenstemming was. Men kan wel begrijpen, hoe de figuren zijn opgesteld: rechts aan den oever staat Johannes, die in de eene hand een boek houdt en in de andere een schelp met water, die hij over het hoofd van Christus uitgiet.

Volgens het Evangelie van Mattheüs werden Jezus, toen hij gedoopt was, de hemelen geopend en zag Hij den Geest Gods nederdalen, die hier voorgesteld is door een duif, te midden van een aureool, boven het hoofd van Christus. De stem uit de hemelen zeggende: „Deze is mijn Zoon, mijn Geliefde, in denwelken ik mijn welbehagen heb" is gepersonifieerd door een engel, die zich ter linker zijde heeft opgesteld. Deze drie figuren om Christus gegroepeerd, hebben hun oogen op Hem gericht, Wiens gestalte meer op den voorgrond is gebracht. En hoe schoon is Zijn beeltenis! Hij is voorgesteld als een jongeling van twintig jaren, gedrapeerd met een doek, die om de lendenen is gewonden. Met de handen over de borst gekruist, kijkt hij vol eerbied tot Johannes op, wien Hij verzocht had Hem te doopen. Het eene been iets naar voren gesteld en het andere gebogen, schijnt Hij zich geheel gewijd te hebben tot deze plechtigheid en zien wij een jong gelaat, als een spiegel van Zijn rein gemoed en een schoon lichaam zoo juist gesculpteerd, dat het hout hier tot vleesch lijkt herschapen te zijn.

De beeldsnijder heeft het mooie van deze Geschiedenis volkomen begrepen en is er in geslaagd ons duidelijk te maken, dat Christus niet gedoopt behoefde te worden, daar Hij, geheel onschuldig en rein, geen boete noodig had.

§ 66. Eenige kerkelijke en burgerlijke beeldsnijwerken. (Pl. 112—117.)

In het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst bevinden zich drie vierkante paneelen uit de Groote Kerk te Gouda afkomstig, welke van het begin der zestiende eeuw dagteekenen (Cat. No. 44—46).

De paneelen hebben tot onderwerp: de Aanbidding der Koningen, het Sacra-

ment van de Biecht en den Doop in den Jordaan, welke voorstellingen in hoog relief gebeeldhouwd en in medaillons zijn gevat, terwijl de hoeken van de paneelen door putti worden gevuld. De bestemming dezer paneelen is niet met zekerheid uit te maken, doch het komt ons voor, dat deze gediend hebben voor de samenstelling van een kerkdeur in navolging van de beroemde bronzen deuren van den Dom te Florence.

Beets[1]) schreef deze paneelen aan Jan Swart toe (1496—1535), ofschoon van dezen kunstenaar alleen graphisch werk bekend was. Het valt niet zoo gemakkelijk te beoordeelen, of hiervoor voldoende aanleiding bestaat, doch wij mogen wel aannemen, dat men bij deze ontleening niet zoo oppervlakkig te werk is gegaan. Deze toeschrijving lijkt ook des te waarschijnlijker, daar Jan Swart zich inderdaad in Gouda ophield. Over het algemeen echter is het niet raadzaam aan ontleeningen te denken bij de in dit boekje genoemde werken. Zoolang de versiering ornamenteel is, — moet men bedenken, — kunnen nieuwe ontwerpen gemakkelijk overgenomen worden. Bij vrije stukken of plastische reliefs, waar meerdere figuren uitvoerig zijn uitgebeeld, kan het werk een persoonlijk karakter hebben, daar de compositie en de fijnere détails in de modelleering van gezichten en draperieën niet zoo licht nagebootst kunnen worden. Zoo kan men veilig aannemen, dat het mantelfries van de schouw in het Museum „Oud Dordrecht" door Jan Terwen gemaakt is en zouden ook de zooeven genoemde paneelen aan Jan Swart toegeschreven kunnen worden.

Bekijken wij thans het paneel, waarop de Doop in den Jordaan is uitgebeeld, dan zien wij, dat de compositie door haar verwantschap met de graphische kunst niet geslaagd mag heeten, zoodat, hetgeen wij van het overeenkomstig paneel te Abcoude konden zeggen, hier niet van toepassing is. En toch zijn sommige détails schitterend uitgewerkt: zoo de kop van den engel en de nerveuze hand, waarmede Johannes zijn kleed opneemt; voortreffelijk zijn de draperieën, welke nauw tegen het lichaam aansluitend, slechts door kleine gebroken plooitjes zijn aangegeven. Voegt men daaraan toe de schoone tinten der polychromie en de rijke ornamenteele détails van kleeding en décor, dan moet men toegeven, dat Swart na zijn Italiaansche reis veel bijgedragen zal hebben om de Renaissance in Holland ingang te doen vinden.

Bij het paneel, voorstellende het Sacrament van de Biecht, krijgt men het koor van een kerk te zien. Het kan zijn, dat de afbeelding van dit intérieur geheel een voortbrengsel der verbeelding is, doch daar dit ontwerp niet direct aan de Italiaansche Renaissance is ontleend, krijgt men het vermoeden, dat zich toen ter tijd in Holland rijk gepolychromeerde koorbanken bevonden, voorzien van een overhuiving, getooid met reliefvakken en geschraagd door balusters met talrijke steeds in ornament afwisselende geledingen.

[1]) Oud Holland, 1910.

Voor de koorafsluiting in de St. Nicolaaskerk te Kampen, welke in het jaar 1552 werd vervaardigd, zal misschien het Enkhuizer koorhek tot voorbeeld hebben gediend. Men vindt ten minste in de zes bogen, boven de koperen balusters, de bustes der Evangelisten terug. Uit deze edel gevormde oudemannenkoppen, welke uiterst fijn zijn gemodelleerd, spreekt ten duidelijkste de liefde, waarheid en wijsheid van de groote Apostelen uit het grijs verleden. Dat door de opstelling naast elkander een indruk van stijfheid wordt verkregen, die men bij het Enkhuizer koorhek mist, bewijst weer eens te meer, dat de imitatie van een stijl tot gebrekkige compositie moet leiden. Toch is het jammer, dat het hek een eeuw later een restauratie onderging, waardoor het verdere van het oorspronkelijke werk verloren ging.

Het z. g. Heerengestoelte in de Kerk te Schoonhoven, dat in 1648 werd vervaardigd, heeft een friesrelief, hetwelk een eeuw ouder is en van den bloeitijd onzer reliefsnijkunst getuigt. Hierin zijn eenige bijbelsche episodes uitgebeeld, zooals: Maria Boodschap, Christus' geboorte, de verschijning aan de Herders, waarin het figurale, dank zij een sobere compositie, schitterend uitkomt.

Eenige koorbanken uit het jaar 1542 van de Oude Kerk te Vianen zijn in een zeer onvolkomen Renaissancestijl en toonen eenige gebrekkig gesneden klimmende ornamenten. Van het friesrelief der twee hekken, eveneens uit het jaar 1542, welke het koor dezer kerk ter weerszijden afsluiten, kan niet veel beters gezegd worden.

Dat de meesters van het Zuiden, die in Holland en Utrecht kwamen, ook onderweg hun nieuwe leer hebben verkondigd, toonen de grafmonumenten der Bredasche Kathedraal en dat hun leer daar opgang maakte, mag men uit eenige beeldsnijwerken te Breda en 's-Hertogenbosch besluiten.

Natuurlijk moest de kapel met het grafmonument van Engelbert II van Nassau door een Renaissançe-hekwerk worden afgesloten. Men koos hiervoor een eenvoudige borstwering met fraaie Corinthische balusters, waarop een hoofdgestel kwam te staan, welks verkroppingen door S-vormige kraagstukken werden geschraagd. De compartimenten van het friesrelief kregen een vaas- of toortsornament in het midden, dat door steltloopers, saters of toe- en afgewende acanthusvoluten met visch- of vogelkopeindigingen werd geflankeerd.

Deze afsluiting kan niet het werk zijn van den Italiaansch geschoolden meester, die in het jaar 1539 (?) het monument van Engelbert uitvoerde. Hij en zijn gezellen hadden Breda vermoedelijk reeds verlaten, toen dit werk tot stand kwam; verklaart het misschien de komst van den Nederlander, Mercelis Dyrcxz. van Hedel, „de Beeldsnijder oft Metselrijsnijder", die den 8-sten Januari 1544 in het Bredasche poorterboek werd ingeschreven?[1])

Een verguld basrelief in het Rijksmuseum, (cat. No. 206) slechts 3 × 8 d. M. groot en afkomstig uit een kerk te 's-Hertogenbosch, geeft een episode weer

---

[1]) Het Poorterboek van Breda: Obreen's Archief. Deel II.

uit de geschiedenis van het volk Israël op zijn tocht naar Kanaän, toen des morgens het manna, dat uit den hemel viel, werd ingezameld. Op den voorgrond treden vijftien personen, Romeinen, in rijk georneerde wapenrusting, terwijl de vrouwen in hun lijfrokken heftige bewegingen maken en het vallende manna in hun vazen opvangen. Hoe goed zijn de lichamen weergegeven in hun verschillende houdingen! Terwijl de een bukkend het manna van den grond raapt, vangt een ander het op, staat de een verbaasd, een ander rust, of ligt er bij toe te kijken. Ter zijde ziet men Mozes, in de eene hand de tafelen der wet houdend en met de andere wijzend ten hemel, alsof hij zijn volk een richtsnoer wil aangeven. Op den achtergrond is een heuvellandschap met boomen en architecturen zichtbaar, waar de bekende episode van den dans van het volk om het gouden kalf een gereede plaats vindt.

Het Stedelijk Museum te Utrecht bezit drie schoorsteenfriezen, uit het midden der 16e eeuw dateerend, die wat de gratie en fijnheid der figuren betreft niet behoeven onder te doen voor het friesrelief van een betimmering in het Rijksmuseum, afkomstig uit Enkhuizen. Bij deze laatste betimmering is de rijk architectonische opbouw der Corinthische orde met al zijn pracht te pas gebracht en de ragfijnheid, waarmede de kapiteelen en het fries, dat eenige episodes uit de bekende geschiedenis van Loth uitbeeldt, zijn gesneden, is onovertrefbaar.

HOOFDSTUK XVI.

DE INVLOED DER ZUID-NEDERLANDSCHE KUNST.

§ 69. Inleiding.

Was in de tot dusverre genoemde Renaissancewerken het internationale nog steeds aan het woord, afgescheiden van de eigenaardige ornamenteering van het friesrelief, die de acanthusvoluten in dierenkoppen deed eindigen, en van den soberen opbouw, waarbij de paneelen uit lijstwerk werden samengesteld, de volgende periode pas wordt gekenmerkt door eenerzijds een nauwgezette studie van het classicisme en anderzijds door de opkomst van een meer nationaal streven. Dit laatste is te danken geweest aan het verband tusschen de beeld- en plaatsnijkunst, dat steeds inniger werd, daar de drang van den beeldsnijder, zijn tijd bij te houden, hem den graveur als op den voet deed volgen. Dat hier de graphische kunst den thans te volgen koers aangeeft, kan ons niet verwonderen, waar wij gezien hebben, dat de Renaissance wel haar, maar minder de beeldsnijkunst had bevorderd. En tevens ligt hierin de kiem besloten van een scheiding tusschen kunst en handwerk, waarvan wij de nadeelige gevolgen weldra kunnen bespeuren.

Het eigen karakter der graphische kunst openbaarde zich juist in haar ornamentiek en omhet te verkrijgen kon men niet blijven voortgaan met het copieeren van geïmporteerde prenten. Het was eigenlijk een natuurlijk gevolg dier dagen, dat men zich aan een nieuwe bron wenschte te laven, aan den oorsprong der Italiaansche Renaissance, aan de Oud-Romeinsche kunst. Het merkwaardige hierbij is, dat men dus in den vreemde ter leering moest gaan, om een Nederlandsch type te realiseeren. Weldra zien we dan ook een Cornelis de Vriendt, gezegd Florisz (geb. Antwerpen 1518), en een Cornelis Bos (geb. 's-Hertogenbosch 1510) zich naar Rome begeven om zich op het maken van ornamenteele ontwerpen toe te leggen. Geen wonder, dat hun oog viel op de prachtvolle Oud-Romeinsche vertrekken, welke in het laatst der 15e eeuw waren opgegraven. Het ornament, hetwelk men aan de opgegraven versierselen ontleende, kreeg den naam van groteske, daar men de vertrekken voor grotten aanzag. Gedeeltelijk bevatten deze grotesken dezelfde mo-

tievender Vroeg-Renaissance, als maskers en saters, waarmede het loofwerk verbonden wordt, maar de verscheidenheid der klassieke siervormen wordt uitgebreid door fabeldieren. Het spreekt wel van zelf, dat het niet de bedoeling kon zijn het reeds bestaande technisch te overtreffen, doch, in navolging der Oud-Romeinsche wandschilderingen trachtte men een onderling verband te brengen in de motieven van de ornamentprent. Aanvankelijk ging dit niet zoo gemakkelijk van de hand en nam men zijn toevlucht tot een steungevend opzet van stengels of latten ter groepeering van de siervormen. Merkwaardig, maar ook belangrijk, zijn hier vooral de grotesken van Cornelis Bos, waarbij een geraamte voorkomt, dat van houten latten schijnt opgetrokken te zijn, waarin saters of andere figuren geklemd zitten, terwijl guirlandes en dieren er aan bevestigd zijn.

Het rationeele der Renaissance, het letterlijk geconstrueerde, treedt van nu af sterk op den voorgrond. Het intuïtieve moet plaats maken voor het uitgedachte, met als gevolg, dat de aan de natuur ontleende organische samenstelling, de bewegingsstijl, bij deze gezochte fantasie-composities geheel verdwijnt om plaats te maken voor een stijfheid, welke vooral bij het vegetabele ornament te voorschijn treedt, waar we het in den vorm van bouquetten aan linten, in korfjes, of in bundels om staven gewonden, terugvinden. Ook het figurale van deze ornamentiek moest zijn temperamentvol karakter prijsgeven, om het voor een stijf masker van edele of bizarre vormen te verwisselen, ten einde in overeenstemming te geraken met deze atmosfeer van vernuft.

De ingewikkelde grotesken waren aanvankelijk weinig geschikt voor den beeldsnijder om in relief weer te geven, doch, waar ze als series van atlant- en caryatidehermen verschenen, waarbij de figuren in een omtimmerde schacht staken, of als cartouches, welke in den vorm van maskers alle mogelijke samenstellingen van dieren- en menschenkoppen vereenigden, begreep hij, dat hier een plastische uitbeelding op haar plaats was.

§ 70. De kansels in de Oude Kerk te Delft, de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage en de St. Gomaruskerk te Enkhuizen en een kapelafsluiting in de Groote Kerk te Gouda. (Pl. 118—121.)

De motieven dezer nieuwe ornamentiek vonden in de Noord-Nederlandsche beeldsnijkunst voor het eerst hun toepassing bij den kansel in de Oude Kerk te Delft, welke in het jaar 1548 is gemaakt.

De zeskantige kuip van dezen kansel is naar de Corinthische orde gebouwd en haar plint en deklijst, als basement en hoofdgestel behandeld, toonen aan de hoeken verkroppingen: piedestals en friesconsoles, waartusschen vrije Corinthische zuiltjes zijn aangebracht. De friesconsoles zijn met leeuwenmaskers versierd en het plint heeft een rij van staande blaasknorren, een stijf motief, hetwelk van de echinus

van het Ionisch kapiteel is afgeleid. De voluutvormige kraagstukken van den inspringenden voet schijnen een uit rolwerk opgebouwde schacht te hebben, waarin een sater geklemd zit, waarvan alleen de duivelskop met de horens, de vleugels en de bokspooten zichtbaar zijn.

Op de paneelen van de kuip zijn in laag relief de vier Evangelisten met hun attributen uitgebeeld, ieder van hen in een tempel gezeten van Romeinsche bouworde, terwijl het voorste paneel het hierbij gebruikelijk tafereel van den Doop in den Jordaan tot onderwerp heeft. Deze z. g. „inkijkgens", in den trant van Maarten van Heemskerck, missen diens fantastische architectuur, terwijl de kleine figuurtjes op den achtergrond onbeduidend zijn. Te duidelijk bemerkt men, dat de beeldsnijder getracht heeft ons een vergezicht in een Romeinsche arcadenhal voor te spiegelen.

De eerste wet der perspectiefleer, dat de horizontale lijnen, welke men afbeeldt, in elkanders verlengde moeten bijeen komen, komt bij de kuippaneelen zoo sterk uit, dat deze voorstellingen ons twintigste eeuwers erg onnoozel toelijken. Maar de wetten der perspectief waren eerst door de Renaissance ontdekt en hier te lande zoo juist bekend geworden door de geschriften van Dürer e. a., zoodat men zich wel kan voorstellen, hoe deze genre-beelden in den smaak vielen en weldra tot navolging aanleiding gaven.

Reeds twee jaren later werd voor de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage een kansel gemaakt, waarvan de kuip in vele opzichten nauwkeurig met die van den Delftschen kansel overeenkomt.

De kuip, die aan een der pilaren is bevestigd, eindigt van onderen in een vrijhangende carotte, welke door fraaie profielen in drie geledingen is verdeeld. Deze geledingen worden door kraagstukken gesteund, welke door acanthusblad, sater of maskercartouche zijn versierd. Van boven wordt de kansel afgesloten door het driezonige klankbord, dat door frontons met bustekoppen is gedecoreerd.

Ook voor den kansel in de St. Gomaruskerk te Enkhuizen, welke in het jaar 1567 werd vervaardigd, moet de Delftsche tot voorbeeld hebben gediend, daar de opbouw en de eigenaardige kuippaneelen geheel met laatstgenoemden overeenkomen.

In één adem met den Delftschen kansel mag ook het afsluithek voor de grafkapel van Aemilius Cool en Elisabeth van Ruytenberg in de Groote Kerk te Gouda genoemd worden. Naar de overlevering wil, zou deze kapel met haar afsluiting vroeger voor biechtstoel gediend hebben, hetgeen niet onwaarschijnlijk klinkt, daar het werk een eeuw na de vervaardiging veranderd schijnt te zijn.

De borstwering hier heeft de typische cornisversiering, welke geformeerd wordt door een kleine vierkante lijst in het midden van het paneel, ingesloten door twee grootere vierkanten, welker zijden in het midden onderbroken en onderling verbonden zijn. Zij prijkt ook met de fraaie saterhermen, waarvan de rolwerkschachten, als papierknipsels, allerlei geometrische lijnen in lintvorm toonen, welke de

duivelsche figuur met zijn gehoornden kop en bokspooten insluiten. Het hekwerk wordt iets boven het midden door een dorpel onderbroken, zoodat twee rijen van balusters boven elkander tusschen borstwering en hoofdgestel gevat zijn: de onderste van hoogere Corintische zuiltjes en de bovenste rij van kleine balusters met acanthusbladversiering.

§ 71. De kansel en de koorafsluiting in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch. (Pl. 122—129.)

Hoewel de Haagsche kansel reeds een rijk stuk klein-architectuur is, overtreft hem de kansel in de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch in alle opzichten.

Bij de zeskantige kuip van dezen laatsten vinden wij denzelfden bouw terug, doch de piedestals van het plint rusten met vrije Corinthische zuiltjes op den grond, terwijl de vloer van de kuip tevens in een zesribbig gewelf eindigt, dat, van onderen afgeknot, op een smalleren voet staat, waarvoor de bouw van de kuip weer tot voorbeeld heeft gediend.

Bijna geen plekje is zonder ornament gebleven. De schelpen van het stergewelf zijn door cirkels en diagonalen in vakjes verdeeld, welke ten deele door reliefs zijn gevuld: op de hoeken zijn putti aangebracht en het middelste cirkeltje omsluit juist een met een leeuw vechtende mannenfiguur. De voluutvormige kraagstukken van het gewelf toonen een „rolwerk-schacht", waarin een naaktfiguur is vastgeklemd. De schachtvoeten van de onderste vrije zuilen zijn getooid door fraai ornament in Floriszstijl, waarbij behalve de gebruikelijke acanthusmotieven vrouwelijke saters zijn afgebeeld, welker ledematen in papierstrooken schijnen te eindigen, die om de schacht zijn gewonden. De piedestals van deze zuiltjes zijn door cartoucheachtige mannen- en leeuwenmaskers versierd. De friesconsoles en de hoekstijlen van de kuip hebben een kandelaberornament der Vroeg-Renaissance.

Het schoonste snijwerk van het gestoelte bevindt zich aan de friesjes van het basement en deklijst der kuip. De ornamenteele reliefs zijn hier verlevendigd door serafijnen, die over het acanthusloof klauteren en door saters, die door driften geprikkeld in onstuimige vaart op elkaar in schijnen te gaan. Een ander friesje stelt een Romeinschen zegewagen voor, waarop Bacchus troont, gevolgd door vele mannen. Verder is een gevecht van Romeinsche krijgers uitgebeeld en een cortège van kinderen, die altaargereedschappen dragen.

Deze laatste drie onderwerpen doen ons denken aan de friezen van de koorbanken te Dordrecht of de schouw in het Museum „Oud-Dordrecht", waarop ook een mannengevecht door Jan Terwen Aertsz. is gebeeldhouwd. Ofschoon de friezen van de kuip op kleinere schaal zijn, lijkt het, of ze toch het werk van Jan Terwen willen overtroeven. Op de kuipfriesjes zijn meer figuren bijeengebracht, waarvan de voorste in hoog en de achterste in lager relief verschijnen. Deze, opgewonden door den hartstocht van een dartel spel of woest gevecht, schijnen met de hevigste

inspanning met elkander te worstelen. Dit brengt de geheele figurengroep in beweging, waarbij allerlei standen te pas komen, welke met een artistieke gemakkelijkheid voortreffelijk zijn weergegeven. Vergelijkt men hierbij het werk van Jan Terwen, dan komt zijn compositie meer als een „action composée" voor en blijken zijn naaktfiguren wat plomper te zijn. Duidelijk blijkt echter, dat de friezen van de kuip aan een verdere studie van het klassicisme zijn ontleend, zoodat men hieruit niet kan afleiden, dat de beeldsnijder, die dit werk omstreeks 1560 maakte, zijn opleiding alleen aan Jan Terwen te danken zou hebben, zooals G. Galland deed, die ze daarom aan Cornelis Bloemaert toeschreef, die inderdaad zijn jeugd in Dordrecht doorbracht en tijdens de jaren 1566—'69 in 's-Hertogenbosch vertoefde[1]). Hoewel het niet ontkend kan worden, dat de ornamentiek van den kuipvoet aan de Dordtsche koorbanken is ontleend, noemt Smits[2]) ons Anthony van Helmond uit Antwerpen als den meester van dezen kansel op grond der kerkrekeningen en is het ook mogelijk, dat deze laatste bij het ontwerp van den kansel het beroemde gestoelte van Terwen voor den geest had.

Bekijken we thans eens de drie paneelen van de kuip, waarop de predikatie van Sint Jan den Dooper in de woestijn, van Paulus te Athene en van St. Andreas zijn uitgebeeld met een Romeinsch stadsgezicht als achtergrond. Op het eerste gezicht moge men denken, dat de ragfijn gesneden paneeltjes slechts onbeteekenende knutselwerkjes zijn, doch als men nauwkeuriger toekijkt, ziet men, hoe elk poppetje een aandachtig toeluisterende persoon is. Het voorste kuippaneel, de bergpredikatie van Christus voorstellende, is het beste geslaagd. Behalve het heuvellandschap met het geboomte op den voorgrond en het schoone panorama, trekken de figuren de aandacht. Op den heuvel staat Christus en beneden Hem hebben Zijn toehoorders plaats genomen. Alle personen zijn verschillend opgesteld om de toespraak te kunnen volgen en aan hun houding, gebaar of gezicht bemerkt men, welke uitwerking de woorden van Christus op hen hebben. Sommigen van hen verwonderen zich, anderen vatten de uitlegging als een orakel op, of schijnen zich aan bespiegelingen over te geven. Ter zijde hebben eenigen een meeningsverschil, hetgeen tot een dispuut aanleiding geeft.

De compositie, die met zulk een zorg is uitgewerkt en ook de figuren, die rijzig en hoog getailleerd zijn, bewijzen, dat wij een werk uit de tweede helft van de 16de eeuw voor ons hebben. Ofschoon de voorste figuren geheel vrij staan, is het beeldhouwwerk niet diep, integendeel het paneel is bijna vlak. Door de juiste perspectief wordt ons een vergezicht geopend, waardoor het paneel eerder aan een gravure, dan aan beeldhouwwerk doet denken.

Hoe komt het, dat de schoonheid, waarvan alle détails van dezen kansel getuigen, op een afstand verloren gaat en ten koste van het geheel moet worden ge-

---

[1]) Dr. G. Galland: Geschichte der Holl. Baukunst etc., bl. 114.
[2]) Dr. C. F. Xavier Smits: De Kathedraal van 's-Hertogenbosch.

noten, terwijl bij het oeuvre van Jan Terwen het figurale, ondanks den overvloed der siervormen, sprekend naar voren treedt? Misschien was het de invloed der graphische kunst, die den beeldsnijder er toe bracht te hooge eischen aan het materiaal te stellen, want bekijken wij de koperprenten van omstreeks 1560, dan zien wij, dat het figurale der graphische kunst tijdens het laatste decennium weinig vooruit was gegaan en vinden wij talrijke manieristen, die zonder kunstzin of zelfstandig karakter de uitbeelding van het klassicisme trachtten te verfraaien door middel van een verfijning, een perfectie der techniek. Dit moest op den duur noodlottig voor de beeldsnijkunst worden, want, waar haar techniek toen reeds de grenzen van den goeden smaak had overschreden, kon de plaatsnijkunst later nog een verdere ontwikkeling aanwijzen in het werk van een Hendrick Goltzius (1558—1617), waarvan de figuren nog wel sculpturaal toelijken, terwijl het den beeldsnijder onmogelijk was diens fijne uitwerking bij het modelleeren van het naakt te volgen.

Hiermede is echter nog niet alles gezegd van dezen kansel, ook het klankbord verdient onze aandacht. Men behoeft het niet te betreuren, dat wij door beschouwingen over de détails het overzicht over het geheel uit het oog verloren hebben, want dit werk is een tiental jaren jonger, zoodat onze laatste voorspelling omtrent het verdere verloop van de beeldsnijkunst hier reeds van toepassing is.

Het klankbord wordt bekroond door drie boven elkander gestelde torens, waarvan de onderste twee gesloten zijn en het bovenste slechts uit een rond hoofdgestel bestaat, dat op Corinthische zuiltjes rust. De twee onderste zeskantige zones zijn even als de kuip gebouwd, doch toonen figuren in nissen. Op de hoeken van hun hoofdgestellen en van het klankbord staan vrije figuren, terwijl daar tusschen pedamenten zijn aangebracht, welke door bustekoppen worden versierd.

Dit fraaie klankbord is nog geheel in den stijl der Vroeg-Renaissance, doch door zijn fantastischen opbouw en de toevoeging van eenige afwisselende détails, zooals de frontons, heeft dit genre klein-architectuur ook hier zijn hoogtepunt bereikt en zelfs een overladenheid verkregen door het aanbrengen van vrije figuren. Terwijl de bustekoppen in de frontons wel een natuurlijk karakter hebben, zijn de staande apostelfiguren op de hoeken onbeduidend. Deze zorgvuldig gedrapeerde figuren met de lang gebaarde koppen toonen alle een zelfde ideaal van lichaamsbouw en gezichtsvorm.

De iconographie van het gestoelte is teekenend voor den tijd, toen de Reformatie al begonnen was. De Katholieke Kerk wilde van geen hervorming weten en hield zich aan de leer van Christus, de Profeten en de Apostelen. Hieruit verklaren zich de tafereelen van de kuip, terwijl in de nissen van het klankbord de Apostelen, de vier groote profeten en vier Latijnsche kerkleeraren zijn uitgebeeld en op de hoeken van het klankbord de figuren van Christus, Mozes en de vier Evangelisten hun plaats hebben gevonden. De kansel was dus gewijd aan de wettige predikers van de Leer.

De gebeeldhouwde paneelen, welke zich in de koorafsluiting van deze kerk bevinden, behooren mede tot het beste, wat onze beeldsnijkunst hier te lande voortbracht.

§ 72. De oude Raadzaal van Kampen. (Pl. 130—136.)

Had de kerk gedurende de middeleeuwen haar onbeperkt gezag over de kunsten doen gelden, met het verbleeken van den glans harer schepping, den Gothischen stijl, liep zij gevaar de leiding te verliezen. De monumentale stadhuizen, welke gedurende de tweede helft der vijftiende eeuw waren gebouwd, zijn een bewijs voor de macht, welke voortsproot uit de ontwikkeling der steden. En naarmate deze machtsontwikkeling toenam, kwam dit mede de kunst ten goede, zonder dat de kerkelijke kunst concurrentie aan werd gedaan. Doch met de Renaissance zou dit veranderen en zij vond hier een gereeden bodem om zich in overeenstemming met het stadsbewustzijn te openbaren. Het autonome karakter van de stad maakte het mogelijk, dat de uitingen dezer kunst zich vrijelijk konden voordoen en aan de stadhuizen uit dien tijd zien wij de zoo juist verkregen onafhankelijkheid zelfstandig gesymboliseerd, zoodat ze tot de beste voortbrengselen van de kunst mogen gerekend worden. En van dit alles getuigt ook het inwendige van het stadhuis.

Het eenige stadhuis uit dien tijd, dat zijn inrichting vrijwel ongeschonden heeft bewaard, is dat te Kampen. Reeds leerden wij het eigenaardige tongewelf met zijn sierlijke buigingen kennen, doch wij willen thans wat langer in de oude raadzaal vertoeven.

Door een houten tochtportaal, waarop een fraai gesneden engel is gezeten, die U naar het schepengestoelte wijst, vanwaar men recht zal hooren spreken, treedt men het voorste gedeelte van de zaal binnen. Dit gedeelte was voor het publiek bestemd, dat de zittingen bijwoonde en is van een door Corinthische kolonnetten ingedeelde betimmering voorzien, waarvoor een kistvormige bank is gebouwd. Deze ruimte wordt van de eigenlijke zittingszaal afgescheiden door een met intarsia versierde balie, welke aan een koorafsluiting doet denken. Voor deze afsluiting is een verhoogde vloer aangebracht, waarop de advocaten stonden om voor hun cliënten te pleiten. De houten rol, waarom ze hun documenten konden winden, is nog aanwezig.

Door een houten deur en de zich daarachter bevindende deur, vervaardigd van aan elkander geklonken ijzeren staven, komt men van deze ruimte van de raadzaal in den toren van het stadhuis, den schepentoren, waar zich de ijzeren stadskist bevindt, die het archief bevat. Een deur in de balie van de raadzaal verschaft toegang tot het gedeelte, dat voor de raadsleden zelf bestemd was, die plaats konden nemen op de banken langs de betimmering of op stoelen aan den haard. Boven

den haard ziet men het steenen mantelfries, dat door Colijn de Nole in het jaar 1545 werd vervaardigd en welks beeldhouwwerk met wapens, klassiek allegorische figuren, tafereelen en spreuken prijkt, welke ten doel hadden de Romeinsche idealen der democratie te verbeelden. Ter linker zijde staat een kast, welke tot berging van het stadszilver diende en waarop de oude beulszwaarden staan, welke dienden om aan de strenge rechtspleging te herinneren.

Rechts van de schouw bevindt zich het schepengestoelte, dat door den stadskistenmaker Mr. Vrederick en zijn helpers tusschen de jaren 1543—'46 is vervaardigd en dat met de mooiste reliefsnijkunst uit dien tijd prijkt. Het gestoelte, welks bouw duidelijk een verwantschap met de koorbanken toont, is voor twee zitbanken naast elkander ingericht en op een verhoogden vloer gezet, waartoe men aan weerszijden door een trapje van twee treden toegang krijgt. In de voorste stijlen van de bank zijn fraaie caryatiden gesneden, gevat in een met festoendragende bokkenmaskers versierde schacht, uit welker omkrullende uiteinden van onderen de voeten en van boven de buste van de vrouwenfiguren steken, die de armen over de borst gekruist hebben. Deze caryatiden dienen als piedestallen voor drie vrije Corinthische kolonnetten, welke de overhuiving dragen. De schachtvoeten dezer kolonnetten hebben een bizonder fijn en diep gesneden ornament, voorstellende een krans van caneforen met strook-eindigingen, die korfjes met vruchten en bloemen op het hoofd dragen, waaraan zich vogels vergasten. De verdere ruimte is aangevuld door peren- en appeltakken, schermbloemen en vruchtkolven, welke het Eden schijnen te zijn voor fluit spelende faunen met hun dartele jongen. De goden uit het grijs verleden hebben hier den kunstenaar bezield, waar het feest gewijd aan Ceres is uitgebeeld, toen de menschheid, in onbevangenheid een oogenblik vertoevend te midden der betrekkelijkheid, zich uitleefde en zijn blijheid en dankbaarheid door dans, zang en spel te kennen gaf.

De twee dorsalen van het gestoelte hebben van onderen een, door een ruitvormige onderbroken, rechthoekige omlijsting en toonen van boven arcades in doorzicht, waarin de allegorische figuren der Liefde en Gerechtigheid zijn voorgesteld. Justitia is uitgebeeld als een geblinddoekte vrouw met een weegschaal in de hand en Charitas draagt in de eene hand een kindje en laat de andere op het hoofd van een knaapje rusten, dat haar toelacht, terwijl naast haar nog een jongetje staat met den hoorn des overvloeds. De vrouwenfiguren in klassieken trant zijn weinig sprekend, maar bewijzen, dat de beeldsnijder meester van zijn kunst was en het laatste groepje toont, dat hij den kinderfiguren meer innerlijkheid en leven kon geven.

Op de fijn architectonische overhuiving zitten ter weerszijden twee plastische cherubfiguren met lauwerkransen in de hand, welke blijkbaar dienden om de rechtspraak der Kampener functionarissen, die zich zeker zeer gewichtig voelden, te verheerlijken.

Het conventioneele puttotype, van onnoozele babyfiguren, is hier vermeden, maar als echt Hollandsch genre twee ondeugende kleuters voorgesteld in wier snuitjes iets levendigs en grappigs is gelegd. Deze stukken zijn door den beeldsnijder Mr. Peter van Cranendonck gesneden.

Boven het gestoelte is een schilderij aangebracht, het Laatste Oordeel weergevende, waarnaar de reeds genoemde putti wijzen, als wilden zij te kennen geven dat de rechter, die een rechtvaardig vonnis velt, de kroon des eeuwigen levens in het laatste oordeel zal bekomen.

HOOFDSTUK XVII.

WERKEN MET CARTOUCHEORNAMENT.

§ 73. Inleiding.

Ook gedurende de tweede helft der zestiende eeuw werd de studie van de klassieke architectuur met onverdroten ijver voortgezet, doch daarnaast ontwikkelt zich steeds krachtiger een ornamentiek, welke kenmerkend voor de Nederlanden werd en meer en meer in den bouw- en meubelstijl zou worden opgenomen.

Met een bewuste zelfstandigheid werd het groteske-ornament door vele Zuid- en Noordnederlandsche plaatsnijders tot volle rijpheid gebracht en ten behoeve der architectuur legde men zich bizonder toe op het teekenen van caryatiden en cartouches. Vooral de laatste siervorm heeft zich in den vorm van het z. g. „rolwerk" zoodanig ontwikkeld, dat het aan de ornamentiek dezer tijden een eigen karakter heeft gegeven, waarom ook haar geheel wel door den naam: rolwerk wordt aangeduid. Reeds zagen wij dit ornament als vlakke voluutarabesken ter versiering van de schachten der caryatiden en kraagstukken toegepast. Doch in het eigenlijke rolwerk vinden wij eene eigenaardige verschuiving van het zwaartepunt der versiering van de vulling op het raam. Men zal zich herinneren, hoe, als eerste gevolg van den invloed der Renaissance op de ornamentiek, de vulling onafhankelijk van haar omraming werd gedacht, doch sedert dien trad de scheidingslijn steeds markanter op, totdat het raam zelf ook werd geëmancipeerd en daardoor tevens zijn behoefte aan eigen versiering ontstond. Den grooten opgang, dien het rolwerk maakte, heeft het te danken aan zijn groote plooibaarheid voor de verschillende opvattingen, zoowel ten opzichte van het symmetrische en rationeele van het klassicisme, als van de bewegelijkheid en het ruimtebegrip van het Noorden, terwijl het bizarre der Nederlandsche Renaissance er zich ten volle in kon uiten. In den omtrek van het raam werd het eigenaardig profiel der Renaissance, haar combinatie van rechte en gebogen lijnen, te pas gebracht, terwijl de omlijsting tevens in de gebruikelijke voluten kon eindigen. Door de eindigingen, de punten of tongen, op te rollen, verkreeg men een onbestemd en levendig décor, hetwelk den inheemschen smaak moest

bevredigen. Deze rotatie vereischte redelijkerwijze een stoffelijke gesteldheid van het raam, hetgeen door een bepaalde dikte ten duidelijkste werd aangegeven, waardoor deze siervorm zich ten zeerste van de Gotische bandrollen onderscheidt. Men ging zelfs zoover, twee of meer ramen op elkander te ontwerpen, waardoor het vlechten en rollen der eindigingsvormen tot het eindelooze gevarieerd kon worden.

Deze eigenaardige ontwikkeling van het raam is ontstaan uit de behoefte van den grotesken stijl aan een grondslag, een geraamte voor zijn siervormen. Als zoodanig voldeed het rolwerk uitmuntend: 't was niet moeilijk het met medaillonbustes, maskers en saters op te smukken, terwijl zijn stoffelijkheid het tevens mogelijk maakte bloemen- of vruchtenguirlandes en geplooide doeken aan zijn punten op te hangen, of door de daarvoor gemaakte gaten te halen.

Het ligt voor de hand, dat men thans er naar streefde een nationalen stijl te ontwerpen, door het rolwerk met den bouwstijl te vereenigen. Doch dit bleek niet zoo gemakkelijk te gaan en daarbij kwam meer en meer uit, hoe onverstandig men eens had gedaan, een bouwstijl uit den vreemde hier te lande te brengen. De stijve, streng omlijnde, klassieke architectuur was niet geschikt om het verkapte Renaissance-ornament in zich op te nemen en waar een compromis gesloten werd, moest noodzakelijk een disharmonie ontstaan.

Het was in de eerste plaats Hans Vredeman de Vries (1527—1604), die er het meeste toe heeft bijgedragen het nieuwe genre klein-architectuur ingang te doen vinden. Tusschen de jaren 1550 en 1560 verschijnen zijn uitgebreide series cartouches en caryatiden en zijn werk, getiteld: „Grottesco: in diversche manieren zeer chierlijck, bequaem en oirboorlijc, voor Schilders, Glaesschrijvers, Beeldsnijders" etc., waarin hij toont een bekwaam ornamentist te zijn. Maar in zijn „Architectura", welke in 1577 verscheen, geeft hij blijk ook met den klassieken bouwstijl nauwkeurig op de hoogte te zijn. Zijn zoon, Paul Vredeman de Vries scheen de aangewezen man te zijn, hier de gewenschte oplossing te brengen, hetgeen inderdaad in zijn werk over de meubelkunst getiteld: „Verscheyden Schrynwerck, als Portalen, Kleerkassen, Buffetten" etc. werd gepoogd. Pas in 1630 werd dit werk in zijn geheel te Amsterdam uitgegeven. Maar zooals reeds werd opgemerkt, was een dergelijke combinatie van stijlen uit twee verschillende cultures niet gemakkelijk en de tegenstelling in het constructief denken is de oorzaak, dat zijn genre niet aan de eischen van den goeden smaak voldoet.

En toch kon dit niet de eenige reden zijn, waarom de stijl van een Vredeman de Vries zoo weinig bevredigend is. De Vroeg-Renaissance heeft aangetoond, dat een samengaan van de strengste klassieke klein-architectuur met een naturalistische ornamenteering zeer goed mogelijk was. Er school echter een veel ernstiger fout in de werkwijze, welke op het einde der zestiende eeuw was ontstaan n. l. de scheiding tusschen kunst- en handwerk. Bij de eerste intrede der Renaissance in ons beeldsnijwerk zagen wij reeds, hoe een slechte smaak door den invloed van de

prentkunst was ontstaan. Het duurde eenige jaren, voordat de beeldsnijder zijn eigen stijl kon ontwikkelen, waarbij hij de nieuwe siervormen met zijn uitbeeldingswijze in overeenstemming had te brengen. De volgende jaren kenmerkten zich door een aanpassen der relieftechniek aan de heerschende mode, waardoor op de decoratief-plastische bestemming der beeldsnijkunst inbreuk werd gemaakt. Thans schenen de graveurs de geheele leiding over den meubelstijl in handen te willen nemen, hetgeen des te gemakkelijker moest zijn, toen de beeldsnijkunst inmiddels in verval was geraakt. Maar in het oeuvre van Vredeman de Vries komt duidelijk uit, dat zijn academische stijl geen verband houdt met de houtsnijtechniek. Zijn prenten boeien ons steeds door de afwisseling van het fantastische en levendige décor, maar de werken, welke naar deze ontwerpen uitgevoerd zouden zijn, moeten ons door hun onnatuurlijke overladenheid tegenstaan. Er zijn weliswaar vele détails in zijn werk te vinden, welke zich uitstekend voor de meubelkunst leenen, maar deze zijn niet alle de voortbrengselen van zijn verbeelding, daar ze reeds eerder door de beeldsnijders in toepassing waren gebracht. Het is opmerkelijk, dat de ontwerpen van Vredeman de Vries nooit tot een nauwkeurige navolging aanleiding hebben gegeven en den invloed van hem en zijn vakgenooten zullen wij thans leeren kennen door eenige voortbrengselen der beeldsnijkunst in oogenschouw te nemen.

§ 74. Het oksaal te Oosterend. (Pl. 137—138.)

Dat ook in de provincie Friesland de Renaissance na het midden der vijftiende eeuw was doorgedrongen, heeft Prof. Dr. R. Ligtenberg in zijn geschrift over de Friesche grafzerken duidelijk aangetoond en wordt bevestigd door het eikenhouten oksaal in de kerk te Oosterend, de z. g. Kraak.

Deze op acht Corinthische zuilen rustende galerij is van boven door een netgewelf verdekt en getooid met het fraaiste ornament van den Floriszstijl. Eigenaardig is het de Gothische constructiewijze van het gewelf toegepast te zien naast de stijve caryatiden, waarop de gewelven rusten en de strenge compositie van het friesrelief, dat in klassieken trant eenige bijbelsche episodes uitbeeldt. Het schoonste zijn de zwikvullingen in de bogen tusschen de Corinthische zuilen, welke een manne- en vrouwefiguur en twee monstermaskers, omwonden door grillig krullende strookeindigingen, toonen. Uit de anatomisch juiste weergave dezer twee bijna levensgroote naaktfiguren en de fantasie, van welke de gedrochtelijke maskers getuigen, kan men reeds besluiten, dat het werk uit een der beste ateliers van de Zuidelijke Nederlanden is voortgesproten, terwijl de plastische uitbeelding van het cartoucheornament, waartoe het materiaal van het hout gelegenheid gaf, een verdienste is, welke speciaal voor rekening van den talentvollen Meester der Kraak komt.

Terecht wordt de Kraak en het verwante Edo Wimken-Denkmal in de kerk te Jever toegeschreven aan Heinrich Hagart, een leerling van den beroemden Cornelis Florizs van Antwerpen, daar het eerste werk met Hein H. 1554 en het laatste met H. H. is gemerkt[1]).

§ 75. Eenige werken met cartoucheornament. (Pl. 139—144.)

Van de voormalige koorbanken in den Dom te Utrecht, welke in 1563 door Anthonis Peters vervaardigd werden, zijn slechts eenige fragmenten bewaard, welke zich in het Aartsbisschoppelijk Museum en het Museum van Oudheden te Utrecht bevinden. Het zijn eenige misericordes, hermen en een fries, die ons een goed inzicht geven in de houtsnijkunst uit die dagen. De atlant- en caryatidehermen hebben een trapezium-vormige schacht, waaruit zich een volwassen figuur ten halve lijve ontwikkelt met over de borst gekruiste armen. Het star gelaat van deze levenlooze koppen kan niet aan de natuur zijn ontleend; hun hoog voorhoofd en lange neus toonen duidelijk een klassiek type. Ook de maskers der misericordes hebben dezelfde edele trekken, doch hierbij verdient een eigenaardige groteske kop de aandacht. Het gebaarde gelaat van dit masker schijnt menschelijk te zijn, behalve zijn mond, die op een leeuwenmuil en de snorren, die op boombladeren gelijken. Daarenboven heeft de kop twee koehorens, waaraan strikken gebonden zijn en waaraan ter weerszijden leeren banden afhangen met franje-eindigingen. Het friesrelief is niet minder fantastisch. Het is gedeeltelijk opgevuld door twee in elkander gevlochten cartouches met sierlijk krullende eindigingsvormen, waarop een wanstaltige basiliscus en centaurus gezeten zijn, vergezeld door naaktfiguren, die, door hun gemaniereerde houdingen en bestudeerde afmetingen, recht academisch te noemen zijn. Natuurlijk behoorde bij deze streng gestyleerde ornamentiek een klassieke opbouw en inderdaad leert ons Pieter Saenredam's teekening van het Utrechtsche Domkoor, dat men ter wille hiervan de traditioneele overhuiving had prijsgegeven.

In dezelfde jaren werd het schepengestoelte van het stadhuis te Nijmegen door Guert van Dulcken vervaardigd. Als beeldsnijder moet deze stadskistenmaker voor Anthonis Petersz. onderdoen, maar in dit werk kan men den koers vinden, dien de meubelstijl zou volgen. De kostbare uitvoering van het gesneden eikenhout, dat met intarsia van ebben-, palissander-, citroen- en notenhout is versierd, het gebruik van getande bogen met ebben zwikvullingen tusschen Dorische halfzuilen, de eigenaardige geometrische figuren, die door de cornisversieringen der paneelen ontstaan, moesten bewondering wekken en tot navolging aanleiding geven. Daarbij zijn de dorsalen van boven door bogenreliefs met antieke tafereelen verlevendigd, die de zonden der menschheid symboliseeren, waarover

[1]) P. C. J. A. Boeles in het Bulletin Oudh. Bond IV bl. 109.

Justitia, die door een vrije figuur boven het fries is uitgebeeld, recht zal spreken. Ook ontbreken de caryatidehermen niet en de armleggers en friesconsoles met rolwerkomraming, waarin groteske duivelfiguren gesloten zijn.

Het tochtportaal in de Stefaanskerk te Nijmegen, hetwelk in 1577 is gemaakt, schijnt het werk van een leerling van Guert van Dulcken te zijn. De paneelen zijn door opleglijsten versierd, waarbij ruiten en vierhoeken elkander afwisselen, en ingesloten door Corinthische halfzuilen van gecanneleerde schachten met pijpvullingen. Van boven worden de paneelen verdekt door schelpbogen, waarbij de hoeken door spekstukken zijn gevuld. Het fries toont dubbele cartouches met guirlandes en monstermaskers getooid en onderbroken door consoles met dieren- en menschenfiguren.

Het Zuidelijk tochtportaal van de Kathedraal te 's-Hertogenbosch is veel eenvoudiger maar is toch, door de cartouches met zijn opgerolde tongen en het fries met triglyphen en ossedoodskoppen als metopenversiering, een kenmerkend voortbrengsel van dezen tijd.

Dat de tochtportalen met fraai beeldsnijwerk konden prijken, bewijst ook het zwaar gebouwde portaal in de Buurkerk te Utrecht, uit het jaar 1608, waarvan het hoofdgestel door groote caryatidehermen op piedestallen wordt geschraagd.

Twee preekstoelen uit dezen tijd, een in de St. Pieterskerk te Utrecht en een in de Ned. Herv. Kerk te Etten (Br.) trekken onze aandacht, de eerste door het fijn gesneden friesje, waarin saters met strookeindigingen, putti, acanthus en cartouches verbeeld zijn, de laatste door de fraaie kuippaneelen, welke met groote, door vruchten en bloemen getooide cartouches zijn versierd, waarin o. a. de tijd is gepersonifieerd door een dansende maagd, in de eene hand een spoelklos en in de andere een zandlooper houdende.

§ 76. Het koorhek en een omlijsting in de St. Michaëlskerk te Zwolle. (Pl. 145.)

Het is geen toeval, dat de twee belangrijke kunstgewrochten uit de jaren 1597 en 1613, waarmede wij dit hoofdstuk zullen besluiten, zoo onartistiek zijn uitgevoerd, den kunstzin missen, waardoor zich de tot dusver besproken werken kenmerken. Onze beeldsnijkunst toch was inmiddels in verval geraakt en zou nooit meer dat kunnen geven, waartoe ze eens in staat was geweest. Immers nergens woedde de strijd van den beeldenstorm en de Reformatie, welke tegen haar werkgeefster, de Katholieke Kerk, ontbrandde, feller dan in ons land, waardoor de beeldsnijkunst het onderspit moest delven. De oude Kerk had haar grootgebracht, had haar de wijding gegeven en zonder deze was ze doelloos, zinloos en bleven haar vormen zonder uitdrukking als doode omhulsels bijna onveranderd voortbestaan, alsof haar ziel was afgestorven. Zoo werd, wat eens een hooge kunst was, een gewoon handwerk en noch het Protestantisme, noch de 17-eeuwsche kunstidee vermochten haar opnieuw te inspireeren.

Het zou ons te ver voeren, stil te staan bij de aanleiding der kerkelijke twisten en hoe deze eindigden. Het is voldoende te constateeren, dat de Hervormden aanvankelijk de Katholieke kerkgebouwen voor hun dienst inrichtten en hieruit bijna alles verwijderden, wat de kunst van een paar eeuwen had voortgebracht, zonder een poging te doen iets beters er voor in de plaats te brengen.

Had in de decoratie van de zoo juist beschreven werken, het rolwerk slechts een bescheiden plaatsje gekregen, in de koorafsluiting in de St. Michaëlskerk te Zwolle, in het jaar 1597 door Swier Kistemaker vervaardigd, trad dit motief sterker op den voorgrond. Toch is de opbouw hier, — zes naar voren gebrachte Corinthische kolonnetten, welke tusschen de verkroppingen van het basement en het hoofdgestel staan, — echt klassiek te noemen. Op de kroonlijst evenwel staan drie groote cartouches, welke elk uit twee op elkander gelegde en opengewerkte ledervellen schijnen te bestaan, waarvan de bandvormige uiteinden in elkander zijn gerold. In het hart der middelste cartouche is het wapen van det stad Zwolle aangebracht, bestaande uit een blauw veld met een zilveren kruis erin. Boven het wapen is een putto gesneden, terwijl de hoeken van de cartouche met vazen en langgehalsde koppen zijn getooid. Op de uiteinden van het hoofdgestel zijn kubusvormige basementen gesteld, waarop zich op dunne schachten slanke pyramides verheffen, die op hun top een vergulde halve maan dragen.

Dit koorhek, dat het genre van Vredeman de Vries zuiver representeert, doet de tweestrijd van zijn stijl duidelijk voelen. Het klassieke hoofdgestel, dat geheel als een eindigingsvorm is gedacht, hetwelk alleen door een laag driehoekig pedament kon worden afgesloten, is hier naar boven verlengd in den vorm van rolwerk, dat zich onbegrensd schijnt voort te zetten. Ook in de vulling van de open vakken is naar geen luchtigheid, maar een zekere onbestemdheid gezocht, die ook aan het Gothische tijdperk herinnert: de naar boven aanzwellende geelkoperen balusters worden van boven door een open boog afgesloten, welke gedeeltelijk door een grillige cartouche wordt gevuld.

De borstwering is fraai gedecoreerd en prijkt met omlijste uitgrondingen, waarin groteske- en leeuwenmaskers met een ring in den bek of cartouches, welke spekstukken of rozetten insluiten, zijn gesneden. Ook de schachtvoeten der hoofdkolonnetten toonen een rijkdom van siervormen. Van boven is de schachtvoet door een krans van vier ringen of vier leeuwenmaskers met ringen in den bek getooid; van deze ringen hangen vruchtenguirlandes, geplooide doeken of kettingarabesken naar beneden, waarin zich atlanten en caryatiden bevinden of waaraan een bundel meubelmakersgereedschap is opgehangen.

Dat deze koorafsluiting na de Reformatie werd gemaakt, bemerkt men ook dadelijk aan de samenstelling; zelfs de „porta sacerdotalis" ontbreekt. Het vorige koorhek, hetwelk in 1580 door de beeldenstormers was vernield, werd dus door een nieuw vervangen om een decoratieve afsluiting aan het koor te geven, daar anders

de groote driehallige kerk te kaal zou zijn' en het verraadt zijn kerkelijk doeleinde alleen door zwarte tekstborden, waarop met goudgele letters „de Wet en het Gebet des Heeren" is geschilderd.

In denzelfden trant als het koorhek der St. Michaëlskerk is de omlijsting van het schilderstuk met de voorstelling van het Jongste Gericht, — een werkstuk van Mr. Stevens den kistenmaker, — hetwelk op den schoorsteenboezem van de raadzaal te Zwolle in 1606 is aangebracht. Het raam van Corinthischen opbouw is van boven door een gevlochten cartouche, geflankeerd door twee pyramides, bekroond en ter weerszijden door open rolwerkbanden verlengd, waaraan vruchtenguirlandes zijn bevestigd.

Deze bizarre vormen, zonder regelmaat, schenen de stad beter te bevallen, dan het ontwerp, dat voor haar in 1560 werd geteekend en dat was zamengesteld in den stijl der Hoog-Renaissance met al haar eigenaardige cartoucheversieringen, haar caryatiden, allegorische figuren en cherubijnen binnen een weloverwogen opbouw, welke meesterlijk was verlevendigd!

§ 77. De monumentale deur in het stadhuis te Bolsward. (Pl. 146.)

Voor het laatst ziet men den rolwerkstijl toegepast aan de monumentale deur in het stadhuis te Bolsward, welke door Jacob Gijsberts ,kistenmaker, tusschen de jaren 1613 en 1616 werd vervaardigd. Hier is in den opbouw veel afwisseling gebracht door het aanbrengen van de pronknissen boven en ter weerszijden der deur. Behalve de Dorische halfzuilen met de door caryatidehermen versierde schachtvoeten vindt men ter weerszijden de wandpilasters met hun vullingen, waarvan de cannelures van boven door cirkelholletjes worden afgesloten om den kegelvormigen druiper in te sluiten, welke aan een gesphanger schijnt bevestigd te zijn. Deze eenvoudige pilasterversiering met de eigenaardige vervanging van het kapiteel door een vlak rolwerkmotief was een gelukkige vinding uit dien tijd, welke nog vele jaren in den meubelstijl zou voortleven. Voor de paneelvulling is hier, behalve van de rondboognissen met een bloemvaas, gebruik gemaakt van vlakke arabesken, welke een spekstuk insluiten, terwijl de bovenbouw door uitgezaagde vlechtbanden wordt omgeven en met pyramides en z. g. suikerpotten verlevendigd.

Het is thans interessant eens na te gaan, hoe zich het rolwerk in den loop der jaren in het houtsnijwerk had gemanifesteerd. Oorspronkelijk als vlakke vulling toegepast, scheen het steeds meer de neiging te hebben zich in de tongen van de omkrullende omraming te ontwikkelen totdat, zooals men het in het Zwolsche koorhek heeft kunnen zien, het rolwerk geheel buiten den opbouw treedt, om zich als een gemakkelijk buigbare materie te laten vlechten en rollen. Te Bolsward zien we de ornamentiek van dit rolwerk in één vlak gestyleerd: het zijn vlakke krullende banden, onderling verbonden en van cirkelholletjes voorzien. Deze banden, op

uitknipsels gelijkend, zijn vereenigd met stereometrische figuren als pyramides, halve kegels, spekstukken, diamantkoppen en bollen, welke de oorspronkelijk plastische eigenschap van het rolwerk bewijzen.

Het is noch de plaatsnijder, noch de beeldsnijder, die voor de beperking van de ornamentiek binnen regelmatige vlakken heeft zorg gedragen. Hier is het de meubelmaker, die de siervormen aan de techniek van zijn zaag, schaaf- en draaibank heeft aangepast. De redenen, waarom hij nu de leiding heeft kunnen verkrijgen, willen we in het vlogende hoofdstuk onderzoeken.

§ 78. Werken zonder cartoucheornament. (Pl. 147.)

De indeeling der Renaissancewerken beoogde de stijlontwikkeling dezer eeuw te karakteriseeren. Toch worden hiernaast werken aangetroffen van meesters, die de mode niet wilden volgen en liever iets eigens gaven. Hiertoe behooren de kansels van de kerk der Waalsche gemeente te 's-Hertogenbosch en de Ned. Herv. Kerk te Oosterhout (Br.), welke een overeenkomst in uitvoering hebben, die slechts door toeschrijving aan één beeldsnijder verklaard kan worden. De kuipen dezer kansels zijn met togen gedecoreerd, waarin de beelden der evangelisten hun plaats hebben gevonden. Ook de eigenaardige voet, die uit acanthusblad is opgebouwd en in het midden een groote kegelvormige verdikking toont, hebben beide kansels gemeen.

Hoewel, zooals reeds bemerkt, de timmerkunst tijdens de Renaissance weinig op den voorgrond trad, mogen wij dit hoofdstuk niet besluiten, voordat wij het enorme en smaakvol gedecoreerde orgel van de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch, het slank gebouwde orgel uit het jaar 1557 van de Ned. Herv. Kerk te Brouwershaven en het orgel uit het jaar 1567 van de Westerkerk te Enkhuizen genoemd hebben.

HOOFDSTUK XVIII.

DE MEUBELKUNST.

§78. Het ontstaan van den Hollandschen Renaissancestijl. (Pl.148.)

Wanneer wij de Renaissance in de kerkelijke kunst hebben leeren kennen, behoeven wij bij het profaan meubilair van dat tijdperk slechts even stil te staan. Even als het burgerlijk leven was ook de inrichting van het huis in die tijden nog zeer eenvoudig en pas het einde der eeuw zou hierin verandering brengen.

Terwijl de Renaissance reeds tijdens het begin der 16ᵉ eeuw de kerkelijke kunst geheel had veroverd, duurde het nog een halve eeuw, voordat zij de Gothiek uit de burgerlijke meubelkunst kon verdringen. Het valt moeilijk aan te nemen, dat de kistenmaker niet bekend was met de siervormen der Renaissance, daar de voorbeeldprentjes der plaatsnijders en de kerkelijke kunst gemakkelijk onder zijn bereik lagen. Natuurlijk had de kistenmaker hiervoor wel degelijk bewondering, doch iets anders weerhield hem den nieuwen stijl in zijn ambacht toe te passen. Den Renaissancestijl, welken wij tot dusver hebben leeren kennen, zijn opbouw van rijk geprofileerde basementen, gegroefde zuiltjes met versierde schachtvoeten en fijn uitgewerkte kapiteelen, het hoofdgestel met zijn verkroppingen en reliefs van figuren of van fijne acanthusranken met maskers, saters, tritons, dolfijnen, steltloopers en putti, dat alles kon de kistenmaker in zijn ambacht niet verwerken; deze rijke stijl zou zijn meubelstukken te kostbaar maken. Trouwens, waar zou hij die kunde opdoen? De eenvoudige kistenmaker kon toch niet bij den beeldsnijder in de leer gaan om in de nieuwe kunst te worden ingewijd?

Het mag dan ook een uitzondering genoemd worden, als wij den kistenmaker de reliefkunst der Vroeg-Renaissance op onbeholpen wijze zien copieeren, zooals wij dit bij een kastje in het Museum Lambert van Meerten te Delft en een tafeltje in het Friesch Museum kunnen waarnemen. Alleen aan de kleine kisten, waarvan wel eenige bewaard bleven (o. a. in het Rijks-Museum), kon meer zorg besteed worden en deze hebben dan gewoonlijk een gewelfd deksel, terwijl het voorpaneel eenige Corinthische arcades toont, waarin figuren in klassieken trant zijn gebeeldhouwd. Deze jaren van het midden der 16ᵉ eeuw waren voor den kistenmaker een

„Sturm- und Drangperiode". Terwijl hij eenigen tijd geleden zonder veel moeite een meubel in den Gothischen stijl kon vervaardigen door het van enkele traceeringen te voorzien, werden nu opeens deze stijlvormen niet meer gewaardeerd. Anderzijds viel het hem moeilijk den Renaissancestijl in zijn kunst toe te passen en waar hij dit deed, kwam hij nog in conflict met het ambacht der beeldsnijders, zooals wij het in Utrecht en Dordrecht konden waarnemen. Het is een zegen geweest, dat hij den Italiaanschen Renaissancestijl niet kon copieeren, want een imitatie zou op niets uitgeloopen zijn.

Deze jaren waren de moeilijkste voor den kistenmaker, maar daardoor tevens de gelukkigste, de vruchtbaarste! Wij bedoelen hiermede niet zijn eigenaardige voortbrengselen uit dezen tijd, die noch tot de Gothiek, noch tot de eigenlijke Renaissance behooren, neen, wij noemen het een geluk, dat de kistenmaker op zichzelf was aangewezen om hier een oplossing te vinden, zich een nieuwen stijl eigen te maken, die in de eerste plaats geschikt was voor zijn techniek en tevens in overeenstemming moest zijn met de Renaissance. Deze nieuwe meubelkunst, die op eigen bodem ontstond, zou niet zoo plotseling verschijnen als de Renaissancebeeldsnijkunst, die uit den vreemde was ingevoerd. Aanvankelijk zou zij nauw merkbaar zijn, aarzelend en tastend te voorschijn treden en pas, als zij zich een bescheiden plaatsje had veroverd, kon zij zich steeds krachtiger met een bewuste zelfstandigheid ontwikkelen. Wij zien deze evolutie in de kasten van het midden der zestiende eeuw, welke nog hun Gothische constructiewijze en indeeling hebben behouden. En het viel den kistenmaker niet moeilijk hier den peerkraalvorm van het dekblad door een Renaissanceprofiel te vervangen, want de ingewikkelde constructie en decoratie van het klassieke hoofdgestel nam hij niet over. Vervolgens liet hij de Gothische profileering geheel weg en voorzag zijn breede stijlen van voren van eenige staande geulen naast elkander, die een navolging waren van de Corinthische kolonnet. Indien hij nu de paneelen eenvoudig glad liet en omlijstte, was hij er reeds in geslaagd een eenvoudige, mooie kast te hebben gemaakt, waarvan men niet kon zeggen, dat zij Gothisch was!

Doch hiermede alleen was de kistenmaker niet tevreden, hij zou verder gaan. Weldra werden de paneelen van opleglijsten voorzien, die cornisversieringen toonden, welke steeds ingewikkelder werden. De 3 of 5 groeven in de stijlen, de cannelures, werden van boven door cirkelholletjes afgesloten, of kregen den karakteristieken gesphanger, vervaardigd van dun à jour ebbenhout, dat in den vorm van het rolwerk was uitgezaagd en met kleine ronde doppen aan den stijl scheen bevestigd te zijn. Van onderen kwam de kegelvormige druiper te hangen, terwijl boven den gesphanger soms nog een klein horizontaal opleglijstje werd aangebracht, dat wij het rudiment van het klassieke kapiteel kunnen noemen. Wilde hij meer variatie aanbrengen, zoo liet hij de cannelures onder aan den stijl eenige keeren onderbreken of van pijpvullingen voorzien.

Doch er deed zich thans nog een nieuwe moeilijkheid voor: de pooten van zijn kast, die op den duur toch niet rechthoekig konden blijven! Maar de kistenmaker wist hier goeden raad en paste ter volmaking van zijn werkstuk een andere techniek toe, die der draaibank, welke meer dan een eeuw ongebruikt was gebleven en nu te voorschijn werd gehaald om de bekende bolpooten te vervaardigen. Deze zwartgeverfde pooten zouden weldra grootere afmetingen aannemen in den vorm van afgeplatte bollen of z. g. „kazen", urnen, flesschen en peren. Wij zien deze bolpooten reeds in het jaar 1546 toegepast bij een kastje, dat zich in de consistoriekamer van de St. Vituskerk te Naarden bevindt. Het front van dit meubeltje, ongeveer een meter in het vierkant groot, is in twee deurtjes verdeeld met gladde, ingelijste paneelen, terwijl het meubel door een staande cartouche wordt bekroond, waarin het „Anno 1546" is gebeeldhouwd.

De techniek van de draaibank scheen de neiging te hebben een nieuw ambacht in het leven te roepen. Zoo vinden wij bijvoorbeeld in het jaar 1570 te Utrecht een Lucas Peters, antyckdrayer[1]) genoemd.

Terwijl de deftige titel van antyckdrayer misschien zelden voorkwam, komen wij den naam der stoeldraaiers herhaaldelijk tegen en vormden deze ambachtslieden in de groote steden in ons land in den loop der 16^{e} eeuw een nieuw ambacht, zooals wij het te Dordrecht in het jaar 1561 reeds konden waarnemen.

Hieruit is de eigen ontwikkeling, die de stoel zou doorwerken, haar aparte plaats in het huisraad, haar onafhankelijkheid ten opzichte van het overige meubilair te verklaren.

Had aanvankelijk onze meubelkunst zich bij die van de Zuidelijke Nederlanden aangesloten, op het einde der 16^{e} eeuw zou hierin ook verandering komen en zien wij bepaaldelijk in het Noorden van ons land, in Holland en Friesland een apart genre te voorschijn treden, dat de karakteristieke eigenschappen aan onze 17^{e} eeuwsche meubelkunst gaf, die daarom de Hollandsche Renaissance genoemd zou worden. Deze stijl had zich uit het zooeven beschrevene logisch ontwikkeld en kenmerkt zich door de forschheid, welke in den bouw van de kast naar voren treedt, door zijn hooge kap en plint, en door het gebruik van bolpooten.

Het zou ons echter te ver voeren de verscheidenheid van vorm en bewerking in dezen stijl te beschrijven, de toepassing van de opleglijsten, getande lijsten, spekstukken, diamantkoppen en het inlegwerk te verklaren, de beteekenis te schetsen van het ebbenhoutfineer, dat, misschien ter vervanging van het kandelaberornament der Vroeg-Renaissance, hier diende om de uitgrondingen der stijlen te decoreeren. Wij willen thans een verklaring trachten te vinden voor 't ontstaan der gebeeldhouwde kast, welke in den loop der zeventiende eeuw steeds meer op den voorgrond treedt en zullen hiertoe den draad moeten opvatten, welke haar verbindt met de kunst van het midden der 16^{e} eeuw.

[1]) S. Muller Tzn.: De Dom te Utrecht.

§ 80. De gebeeldhouwde kast.

Waar wij het 16e eeuwsche kistenmakerswerk hebben geschetst, konden natuurlijk de reeds vroeger genoemde schouw in het museum „Oud Dordrecht" en de betimmering in het Rijks-Museum, afkomstig uit Enkhuizen geheel buiten beschouwing blijven, daar deze prachtvolle werkstukken door beeldsnijders waren vervaardigd.

Een beeldsnijder liet ook een edelman als Maarten van Rossum, die zich door vele plundertochten had verrijkt, voor zijn buitenverblijf te Zalt-Bommel komen, misschien wel uit Frankrijk, om de betimmering, aldaar, welke thans gedeeltelijk naar het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst is overgebracht (cat. Meubelen No. 8a), met het ijle kandelaberornament der Vroeg-Renaissance te laten decoreeren.

Ofschoon het oorspronkelijk weinig voorgekomen zal zijn, dat de beeldsnijder de betimmering van het huis vervaardigde, kan het niet zonder beteekenis voor de meubelkunst zijn geweest, als hij zijn stijl, die der kerkelijke klein-architectuur, hierbij toepaste. De gevolgen hiervan zouden zich pas voordoen na de Reformatie, toen de Kerk hem zijn diensten had opgezegd en hij gedwongen was óf naar het buitenland te trekken óf in dienst des burgers zijn brood te verdienen. Want wie anders dan hij kon die fraai gesneden kasten vervaardigen, waarvan het Rijksmuseum nog eenige exemplaren heeft bewaard. Wij herkennen in de plastisch gesculpteerde caryatiden dezer kasten, het motief van holle, bolle, halfgevulde of uiteenloopende knorren, in de cornisversieringen der paneelen, in de ingewikkelde structuur van het fries met zijn blokjeslijst, zijn verkroppingen, zijn gebeeldhouwde consoles, en friesrelief, de hand van den bekwamen beeldsnijder, die eertijds de monumentale uitrusting van de kerk en het stadhuis had uitgevoerd. Hoezeer was de beeldsnijkunst niet in verval geraakt, wier bestemming het eens was het hoogste uit te beelden en die thans diende om meubelstukken te versieren! En de beeldsnijkunst leverde hier ook niets eigens, niets oorspronkelijks, dat haar van de Zuid-Nederlandsche kunst onderscheidde; erger nog, ze beging een principieele fout door de kleinarchitectuur op losse meubelstukken toe te passen, met gevolg dat deze een onnatuurlijk voorkomen kregen, een opgesmukt front, dat ons aan den voorgevel van een Renaissancehuis doet denken.

Hiervan mogen ook de gebeeldhouwde kasten zijn afgeleid, de beelden-, kolommen- en toogkasten, die gedurende de 17e eeuw grooten àftrek vonden en welke het midden houden tusschen bovengenoemd genre en het eigenlijke kistenmakerswerk uit dien tijd. In deze kasten, welke misschien door de leerlingen der 16e eeuwsche beeldsnijders waren vervaardigd, leefde de stijl der Vroeg-Renaissance voort, welke inmiddels geheel verbasterd, al de eigenschappen had verloren, welke eens haar schoonheid uitmaakten: de fijnheid van het architectonische en de levendig-

heid van het sculpturale. De 17e eeuwsche pronkkast is plomp en zwaar gebouwd en het snijwerk waarmede ze is overladen, is vlak en gebrekkig gesneden. Doch het zou een dwaasheid zijn haar van nabij te bekijken, want ze is niet het voortbrengsel van een hooge kunst, gelijk de beeldsnijkunst eens was, maar van een eenvoudig handwerk. Het zou ook geheel onnoodig zijn deze kasten onder elkander te vergelijken, want zij blijven binnen het raam van eenige conventioneele types. Merkwaardig echter is het op te merken, dat haar vervaardiger zich het liefst antycksnijder noemt, zooals de beeldsnijder eertijds werd betiteld, als wilde de kastenmaker te kennen geven, dat zijn ambacht zich uit de beeldsnijkunst had ontwikkeld.

Nu wij het ontstaan van onze 17e eeuwsche meubelkunst in hoofdzaak hebben weergegeven door haar oorsprong uit de ambachten der kistenmakers, stoeldraaiers en beeldsnijders te verklaren, is het niet noodig haar beeld te schetsen, daar Prof. K. Sluyterman in zijn „Huisraad en Binnenhuis in Nederland in vroegere eeuwen" hieraan een apart hoofdstuk heeft gewijd, waarbij ook haar verdere ontwikkeling nauwkeurig is vervolgd.

HOOFDSTUK XIX.

DE KUNST IN DE KERK.

§ 81. De beeldsnijkunst.

Reeds op het einde van het Gothische tijdperk had de beeldsnijkunst haar innerlijke kracht verloren, haar zwakte getoond door gedwee den modestijl der Renaissance na te volgen. Toen haar nu, gelijk reeds gezegd, na de Reformatie de Kerk werd ontzegd en de plaatsnijkunst, welke haar gedurende een halve eeuw nieuw leven had ingeblazen, haar ontviel, was alleen haar techniek overgebleven, die zonder kunstzin, een eenvoudig handwerk was. Het liep haar wel bizonder tegen dat juist zij, de beeldsnijkunst, ook niets medekreeg van al het schoone, waarmede alle andere kunsten der 17[e] eeuw zoo rijkelijk werden gezegend. In de graphische kunst treden de etsen naar voren, die even als de schilderijen voor de hoogste kunstuitingen dezer eeuw zouden dienen. Doch deze naturalistisch-realistische kunst gaf niet gelijk de plaatsnijkunst vormen weer, welke plastisch uit te beelden zouden zijn. De architectuur daarentegen helde onder leiding van Hendrik de Keyzer, Pieter Post, Philip Vingbooms, Jacob van Kampen e. a. naar het academisch klassicisme over, zonder hierbij een nieuwe bouwkunst in het leven te roepen, die rijk genoeg was om als klein-architectuur te kunnen fungeeren. Een enkele maal slechts werd deze sobere stijl voor het kerkelijk houtwerk toegepast. Toch zou in deze eeuw de kunst der plastiek een hooge vlucht nemen bij mannen als Hendrik de Keyzer, Arthur Quellinus en Rombout Verhulst, doch dezen oordeelden het materiaal der beeldsnijkunst onwaardig en maakten slechts bij uitzondering van het hout gebruik om hun kunde te beproeven. Deze eeuw zou hier ook een nieuwe plastische ornamentiek voortbrengen, die wij in het werk van Christiaan van Vianen, Jacques Bogaert, doch vooral van Johannes Lutma terugvinden en de beeldsnijder heeft het ook niet onbeproefd gelaten haar eens uit te beelden, maar het hout bleek ongeschikt te zijn de vormen van het zilver en koperwerk weer te geven.

Terwijl de céramische en textiele kunst door den invloed van het verre Oosten haar hoogsten bloei beleefde, had onze beeldsnijkunst van het buitenland niets

te verwachten. Integendeel bemerkt men, hoe het kunstgewrocht van den Duitscher, Adam Straes, het preekgestoelte der St. Michaëlskerk te Zwolle, den goeden smaak, de eenige benijdenswaardige eigenschap, welke ons houtsnijwerk had overgehouden, zou bederven.

De beeldsnijkunst dus bleef, hetgeen ze geworden was, een techniek, een handwerk zonder kunstbesef, dat tevergeefs de tradities van de vorige eeuw trachtte hoog te houden.

§ 82. Het kerkelijk interieur. (Pl. 149—155.)

De inrichting en uitrusting der Protestantsche kerken in Nederland is door G. D. J. Schotel in zijn „Eeredienst der Hervormde Kerk" meesterlijk beschreven. Wij zullen dus noch hierbij, noch bij het kerkelijk houtwerk lang behoeven stil te staan, en geen werkstukken afzonderlijk bespreken, daar de uitvoering hiervan doorgaans den meubelmaker was opgedragen, die, zooals wij reeds zagen, twee conventioneele stijltypes kende n. l. met en zonder snijwerk, waarin de motieven der 16e eeuwsche kunst voortleefden.

De beeldsnijder werd wel eens te hulp geroepen om een monumentaal preekgestoelte te snijden, daar, in tegenstelling met de Katholieke kerk, waar de meeste zorg aan de verfraaiing van het koor werd besteed, de hoofdzaak van den Protestantschen kerkdienst de preek was. Zoo vervaardigde „Adam Straes van Weilborch uyt dat duyts lant Nassauwe"[1]) tusschen de jaren 1617—'22 het preekgestoelte van de St. Michaëlskerk te Zwolle, waarvan het klankbord zich torensgewijze tot de kerkgewelven voortzet en dat met ragfijn gesneden ornamenten is overladen, zonder eenige consequentie of regelmaat, vol verrassende détails, die met alle grondregelen der architectuur schijnen te willen spotten. Dat deze Duitsche Renaissance navolging vond, bewijst het preekgestoelte uit het jaar 1649 van den Amsterdamschen beeldhouwer Vinckenbrinck in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, waaraan wij niet alleen de overladen ornamenteering en buitensporig drukken opbouw terugvinden, maar ook eenige détails van het Zwolsche gestoelte herkennen, zooals het touw, dat over de leuning van den trap is gesneden en waaraan men zich bij het beklimmen van het gestoelte schijnbaar op kon trekken. Het is merkwaardig, dat wij in deze kerk nog de kuippaneelen vinden, die met arcaden zijn versierd, waarin de Evangelisten met hun symbolen zijn gezeten. De technisch perfecte uitbeelding hiervan houdt niet gelijken tred met het doel der beeldende kunst, daar wij de persoonlijke opvatting en overtuiging des beeldsnijders missen.

Kan dit gestoelte nog bij de Renaissancewerken gerangschikt worden, de preekstoel in de St. Martinikerk te Bolsward van het jaar 1562, hoofdzakelijk het werk

[1]) F. A. Hoefer: Wandelingen door Oud-Zwolle.

van Johannis Kinnema[1]), toont, dat de beeldsnijkunst in dezen tijd niet in staat was hier iets oorspronkelijks voort te brengen, dat in overeenstemming was met den goeden smaak. Toch toont de decoratie van de plastische bloemen- en vruchtenguirlandes, welken koers de beeldsnijkunst zou volgen. Wij zien deze ornamentiek terug in de tochtportalen van de Marekerk te Leiden, welke wellicht na de voltooiing der kerk, in het jaar 1648, gemaakt werden en door den architect der kerk, Mr. Arent van 's-Gravensande ontworpen mogen zijn. Deze portalen hebben den buitengewoon nuchteren en eenvoudigen opbouw van het neo-klassicisme, welke bouw behalve door eenige acanthusmotieven en doodskoppen is verlevendigd door de pendantversiering der pilasters, bestaande uit lange vlechten van wilgetakken met druiven, korenaren, eikenbladeren, rozen, zonnebloemen en anemonen. De plastische uitbeelding van dit naturalistische pendant- of hangend ornament, waarin wij de inheemsche bloemen- en plantenwereld herkennen, werd tijdens de tweede helft der 17ᵉ eeuw, niet alleen voor de decoratie van het kerkelijk houtwerk aangewend, zooals wij het ook in de kerk te Rijswijk en Maassluis kunnen zien, maar vond zeer dikwijls haar toepassing bij het meubilair. Dit hangend ornament werd soms in den vorm van guirlandes ter versiering der paneelen aangebracht, doch diende gewoonlijk om de uitgronding der pilasters te decoreeren. Het stijlverval, de onlogische techniek, komt ook hierbij scherp uit, daar dit hangend ornament uit een zelfstandig stuk hout gesneden, op de uitgronding werd bevestigd, terwijl het kandelaber-ornament der Vroeg-Renaissance ontstond door bij de uitgronding der stijlen de motieven uit te sparen.

Wilde Holland gedurende de 17ᵉ eeuw een oorspronkelijke ornamentiek voortbrengen, dan moest het deze op een geheel nieuw terrein zoeken en het is begrijpelijk, dat het zijn aandacht hierbij op de zee vestigde, welke hem de welvaart had gebracht. Deze ornamentiek wordt sprekend vertegenwoordigd door de koorafsluiting in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, door den zilversmid, Johannes Lutma, ontworpen en omstreeks het midden der 17de eeuw vervaardigd. Dit werk kenmerkt niet alleen Holland's rijkdom door de enorme hoeveelheid koper, welke bij den bouw besteed is, maar ook Holland's voorliefde voor den academisch klassieken opbouw en de ornamentiek der Vroeg-Renaissance, terwijl de invloed der Barok door de schroefvormige balusters kenbaar wordt. In de vulling van dit eigenaardig samengesteld raam vinden wij de motieven der zee terug: zoo de week gevormde visschenmaskers in de borstwering; het netwerk van drijvende zeewierplanten, grillig door elkander gekronkeld, in de à jour deurpaneelen. De dansende brandingsgolven, die krullend omslaan en de hooge bewegelijke golven, die door driftige stormvlagen hoog op gezwiept en uit elkander zijn gewaaid, worden door den opstaanden rand meesterlijk en natuurgetrouw weergegeven.

---

[1]) V. de Stuers: Ned. Kunstbode 1889.

De eigenaardig weeke en vleezige vormen dezer motieven der zee, welke in Duitschland en België ook sporadisch voorkwamen, zou men met „kwabornament" kunnen betitelen en ziet men hier te lande gedurende de tweede helft der 17ᵉ eeuw niet alleen bij het koperwerk[1]), maar ook bij het kerkelijk houtwerk een enkele maal toegepast, zooals het afsluithek van een grafkapel aan de Zuidzijde van het koor der Groote Kerk te Dordrecht bewijst.

Ook in de verzameling van de Technische Hoogschool te Delft bevindt zich een klein fragment van een snijwerk, waarin de vormen van het visschenmasker zich met de Louis XV-voluten hebben gemengd.

Het valt moeilijk het origineele van de tweede helft der 17ᵉ eeuw te herkennen, te meer daar genoemd kwabornament gewoonlijk in vereeniging met de siervormen der Barok wordt aangetroffen. Toch moet er toen een bekwaam beeldsnijder geweest zijn, die met de aloude tradities brak en de nieuwe vindingen van zijn tijd te pas wist te brengen. Dit toont een gepolitoerd notenhouten kastje van het Museum Lambrecht van Meerten te Delft, waarin we het klassicisme alleen in de profileering van de dorpels kunnen terugvinden en waarvan het front door de opgelegde plastische pendant- en festoenversiering is gedecoreerd, terwijl de gezwollen pompeuse vormen en de visschenkop van het kwabornament in de pooten zijn weergegeven.

---

[1]) B. v. de geel koperen lessenaars van de preekstoelen in de Kerk te Rijswijk, de Oude Kerk te Maassluis en de Buurkerk te Utrecht en het koperen doophekboogje in het bezit van het Museum voor Kunstnijverheid te 's-Gravenhage.

HOOFDSTUK XX.

§ 83. De Renaissance te Utrecht.

In het vorige boek hebben wij geschetst, hetgeen de Renaissancebeeldsnijkunst in ons land had voortgebracht en getracht op te sporen onder welken invloed zij zich had ontwikkeld. Doch het is niet voldoende alleen stijlcritisch aan te toonen, hoe groot de beteekenis van den plaatsnijder en den buitenlandschen kunstenaar voor onze beeldsnijkunst was. De kunsthistorie wil meer en verlangt te weten, welke kunstenaars bij deze ontwikkeling een rol speelden en bij welke ateliers deze beeldsnijders, die hier school maakten, in de leer waren geweest, niet alleen om het causaal verband te kunnen verklaren, maar om tevens het oorspronkelijke, de eigen kunstopvatting dezer meesters te leeren kennen door vergelijking van hun werk met dat hunner leermeesters.

Helaas is het niet mogelijk deze vraagstukken naar behooren op te lossen, daar ons slechts weinig werk uit de 16ᵉ eeuw bewaard bleef en de aanteekeningen van de archieven òf zeer onvolledig zijn, òf geheel en al ontbreken. Men zal het daarom niet ten kwade kunnen duiden, dat hier niet veel belangrijk nieuws toegevoegd kan worden. Aan ijverig onderzoek heeft het niet ontbroken, doch waar niets met zekerheid verklaard kan worden, mogen ook eenige gissingen gemaakt worden, want wil men meer kennis over onze kunsthistorie verkrijgen, dan dient men in de eerste plaats te bedenken, dat nieuwe toeschrijvingen dikwijls door een gelukkig toeval worden ontdekt en dat het steeds nuttig is het geluk tegemoet te komen. Daarvoor dienen ook eenige aanteekeningen uit de oude rekeningen, welke op zich zelf wel weinig waarde hebben, doch die voor den onderzoeker dienstig kunnen zijn, als hij ze met andere gegevens combineert.

Wij willen daartoe den draad van den eerste intrede der Renaissance in ons land weer opvatten, waar wij zagen, dat omstreeks 1525 het afsluithek van den Utrechtschen Dom door Gregorius Wellemans te Antwerpen en misschien in 1527 het Re-

naissancehekwerk van de St. Jacob door Jan van den Eynde werd vervaardigd. Doch hier geldt het slechts geïmporteerde werken, en wij willen óók weten, wanneer de Renaissance in de Utrechtsche ateliers doordrong.

Duidelijk wijst hierop een post uit de rekeningen der St. Nicolaikerk: Anno 1533, betaald „aen handen van Harman Jacobsz beeltsnijder, voer een antyck op die offlaetskyst" etc., terwijl het bij den volgenden post niet met zekerheid vast te stellen is: An. 1520 „It. so heeft Jacob van den Borch dat heylych sacramentshuis aangenomen te maken ende int koor te leveren, staende als behoort op synen kost ende daer sal hy voer hebben 110 Ph. gl."[1]). Mogelijk toch kan deze Jacob van den Borch uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig zijn en wellicht is hij een zoon van „Pieter van den Borch, Jacopszone, van Mechelen, schilder", die volgens de Antwerpsche Liggeren in 1581 poorter van Antwerpen werd. Wel weten wij, dat de eerst genoemde Jacob van den Borch een vennootschap sloot met den grooten Utrechtschen Renaïssancemeester, Willem van Noort, waarover in het jaar 1543 in Antwerpen een proces werd gevoerd[2]).

Uit den mond der Antwerpsche kunstenaars, die bij genoemd proces als getuigen optraden, vernemen wij, hoe ten gevolge der Renaissance de strenge reglementen van het gildewezen werden opgeheven en uitdrukkelijk werd verklaard, dat men voor het leveren van architectonische ontwerpen geen steenhouwer of „kleynsteker" (beeldsnijder) behoefde te zijn, doch dat ieder vakman hiertoe het recht had.

Dat ook in Utrecht deze opvatting werd gehuldigd, blijkt uit het feit, dat het oxaal van de voormalige Mariakerk te Utrecht ontworpen werd door den bekenden Renaissanceschilder, Jan van Schorel, die vermoedelijk in Utrecht door Jan Gossaert van Mabuse in de nieuwe kunst was ingewijd[3]).

Dit oxaal van de Mariakerk werd uitgevoerd door Jan van Oen en dezelfde meester zal vermoedelijk ook een werk voor de Buurkerk te Utrecht hebben vervaardigd, want eenige posten uit de rekeningen dezer kerk uit het jaar 1540, luiden: „It. gegeven Jan van Oy om dat presbyterium op 't choor (sic!) te maken 48 gl. It. gesonden tweemaal te Brussel, te Leyden ende ter Goude om meysters, die de patronen maken souden vande ornamenten 6 gl. It. Heyn die Swert om die patronen te maken 30 gl. It. nog Corn. vander Gou op rekeningen vande ornamenten etc."[4]).

Door de omstandigheid, dat de architect van het werk in het koor buiten Utrecht werd gezocht, wordt reeds het vermoeden gewekt, dat het hier een Renaissancewerk betrof. Natuurlijk zou men te Brussel wel iemand hiervoor kunnen vinden

---

[1]) Archief voor kerk. en wereldl. Gesch. Deel VI, bl. 332.
[2]) Obreen's Archief, Deel IV, bl. 227.
[3]) G. Galland: Holländische Baukunst und Bildnerei, bl. 81.
[4]) Archief voor kerk. en wereldl. Gesch. Deel VI, bl. 311.

en dacht men ook in Leiden te kunnen slagen, hetgeen ons niet verwonderen kan, als wij aan het oeuvre van een Aertgen van Leiden denken. Doch men koos het ontwerp van Heyn die Swert, die wel niemand anders zijn kan dan Hendrick die Zwaert vander Goude, die, zooals wij reeds zagen, in 1519 het Renaissance-ontwerp voor het afsluithek van de St. Maartenskapel van den Utrechtschen Dom maakte. Immers hierdoor wordt tevens de reis naar Gouda verklaard. Waarschijnlijk heeft Heyn die Swert den meester Corn. (elis) vander Gou aanbevolen om met Jan van Oen het Renaissancewerk uit te voeren.

Dat deze Jan van Oen of van Oy als kunstenaar een goede reputatie genoot mag men uit de volgende aanteekening van de St. Salvatoruskerk te Utrecht besluiten: Anno 1534: „Item Jan van Noyen, van sonnen ende manen te maiken, van snyden ende lymen, dieselve te scilderen" etc.[1]). Ook werkte hij voor het kasteel te Duurstede van den bisschop van Utrecht, George van Egmond: „Anno 1548. Le XIe Davril ay delivre a Jehan van Noy escrinier à Utrecht pour les ouvraiges qu'il a faict à la Chapelle de Duerstede comme par sa quitance est manifeste 252 florins"[2]).

Wellicht is hij verwant aan den Renaissanceschilder, Sebastian van Noye (1493 tot 1557) te Utrecht[3]) en aan Jan van Noyen of van Nuyen, den beeldsnijder te Antwerpen (+ 1491)[4]) en het is dan ook begrijpelijk, dat zijn Fransche naam hier op verschillende manieren werd geschreven.

Het Stedelijk Museum te Utrecht bezit een fraai gepolychromeerd orgel, dat door Christiaan van Oss, antycksnyder in het jaar 1570 voor den Dom aldaar werd vervaardigd[5]). Misschien is deze meester identiek met Crystiaen, beeltsnyer, die volgens de rekeningen van de Geertekerk te Utrecht in het jaar 1568 een deurtje voor het sacramentshuis sneed, waarin nog een houten beeld van „Sinte Andries" kwam te staan en dat bekroond werd door een „pellecaan"[6]).

In de collectie van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst bevindt zich een houten beeld, dat in het jaar 1564 door Rijck Hendriksz voor de St. Mariakerk te Utrecht werd vervaardigd. Deze figuur stelt keizer Hendrik IV voor, in harnas, met mantel omhangen en keizerskroon op het hoofd, dragende in de linker hand den wereldbol met het kruis erop (Cat. No. 207).

Ook sneed Rijck, de beeldsnijder, in het jaar 1546 eenige beelden voor den Dom[7]) en vinden wij zijn naam in de rekeningen van de Utrechtsche Buurkerk terug:

„Anno 1544 St. Rijck Hendriksz, die beeltsnyder van de foey onder die orgelen te snyden etc.

[1]) Archief voor kerk. en wereldl. Gesch. Deel IV, bl. 54.
[2]) Oud Holland 1917, bl. 189.
[3]) Galland: Holl. Bauk. und Bild., bl. 73.
[4]) Antwerpsche Liggeren.
[5]) S. Muller Tzn.: De Dom te Utrecht.
[6]) Archief voor de Gesch. v. h. Aartsb. Utrecht. Deel XI, bl. 305.
[7]) S. Muller Tzn.: De Dom te Utrecht, bl. 9.

„It. Colyn die beeltsnyder van aensichten ende dolmesgens.

„It. Pt. die beeltsnyder vanden 4 rosen.

„It. Cornelis de orgelmaker aan diversche paneelen"[1]).

Het is jammer, dat dit orgel, waaraan ook Colijn, de beeldsnijder, heeft gewerkt, verloren is gegaan, want in dezen Colijn hebben wij Mr. Colijn de Nole van Kamerijk, den meester der Kampener schouw te zien, dien Galland ten onrechte met Jacob de Nole identifieert, hetgeen Prof. Dr. R. Ligtenberg heeft aangetoond[2]).

De oudheidkundige gegevens leeren ons echter, dat hier Colijn de Nole samen werkte met Mr. Peter, hetgeen ons weldra te pas zal komen.

Wel bleef ons het belangrijke Renaissancebeeldhouwwerk van het orgel uit de Utrechtsche Nicolaikerk bewaard, maar uit de archieven is niet na te gaan, wie hiervan de vervaardiger is. Dit orgel werd even als dat van de Buurkerk door Mr. Cornelis hersteld (1533)[3]), en kreeg toen wellicht ook zijn decoratie, een reden te meer, waarom schrijver dezes er van overtuigd is, dat de fraaie bustes door Mr. Peter werden gesneden.

Om het laatste te verklaren, zullen wij ons niet langer in Utrecht ophouden, maar Kampen eens bezoeken, waar wij misschien den draad kunnen vinden van de verspreiding der Renaissance in ons land, van den invloed van Colijn de Nole, die ons deze kunst uit Cambrai had gebracht.

§ 84. De Renaissance te Kampen en te Nijmegen.

Het komt ons voor, dat in het jaar 1535 reeds de Renaissance in de St. Nicolaaskerk haar intrede deed, waar wij lezen: „Item meyster Albert dye Vrese anbestaet myt mester Johan schoelmijster een pullemente (lessenaar), dat staet voor dat hyllijcke sacramente op et koer", etc.

„Item noch Baltheser gegeven van IIJ heydensge goden (klassieke godenfiguren ?) dat stucke XIIJ st. hoe snijden facit XXXIX st. Item noch Baltheser voersz. gegeven van dye IIIJ leeuwen vnde van dye IJ clene aengesychten in dat clene pullemente toe saemen van schnijden XX st." etc.[4]).

Doch de Renaissance begon eerst recht voor Kampen, toen Colijn de Nole in de jaren 1543—'45 te Utrecht de schouw voor de Raadzaal vervaardigde en tegelijkertijd Mr. Vrederick het maken van het schepengestoelte was opgedragen. Dat de laatste een vreemdeling was en voor dit werk naar Kampen was gegaan, waar hij tevens den titel van stadskistenmaker ontving, blijkt wel uit de volgende getuigenis van Mr. Colijn de Nole. „Vant vechtsel tusschen Mr. Vrederick ende Knijff van Zwolle": „hij (Mr. Vrederick) wolde den gulden passer wthangen, daermede hy

[1]) Archief voor kerk. en wereldl. Gesch. Deel VI, bl. 313.
[2]) Oud-Holland 1918.
[3]) Archief voor kerk. en wereldl. Gesch. Deel VI, bl. 334.
[4]) Bijdragen tot de Gesch. van Overijssel. Deel VI, bl. 303.

toenen wolde, meyster toe syne bouen allen anderen .... hy hadde van der stadt warck angenoemen, ende soe veer hy wuste dat hy tselue niet en solde oft muchte volbrengen, ende een anderen in synen plaetse angenoemen solde worden, soe wolde hy allent en stucken slaen dat hy daer an gewrocht hadde ende sachte hy wolde der stadt oer werck maicken ende leveren, alst hem gelievede, want hy hadde saters (charters, contracten) daer inne die stadt sich hadde verbonden"[1]).

Inderdaad voltooide Mr. Swier kistemaker later de verdere betimmering van het stadhuis en gelukkig heeft de trotsche stadskistenmaker geen gevolg gegeven aan zijn dreigementen, zoodat wij thans het schepengestoelte met de schouw kunnen vergelijken.

En zeker bestaat er een overeenkomst tusschen deze twee werken. Het schepengestoelte, het werk van Mr. Vrederick en zijn helpers, Floer van Haarlem, Hendrick van Arnhem, Symon Janz., Albert Janz., Gheert Reynersz., Jan van Deventer en Hendrick van Mullem heeft een decoratieven opbouw, waarop de reeds beschreven putti stonden, welke door Mr. Peter van Cranendonck werden gesneden[2]). Ook de decoratief-architectonische schouw van Mr. Colijn heeft op haar dekblad een zestal plastisch gebeeldhouwde putti, die verwant schijnen te zijn met de putti van het schepengestoelte, alsof het hun kleinere broertjes waren. Het ligt voor de hand te veronderstellen, dat Mr. Peter van Cranendonck ook de putti van de schouw vervaardigde en identiek is met Peter, dien beeldsnyder, die, zooals wij reeds zagen, met Colijn de Nole aan het orgel der Utrechtsche Buurkerk werkte. De naam Van Cranendonck behoeft geen familienaam te zijn, maar kan de geboorteplaats van den meester aanduiden.

Niet alleen op grond van deze gegevens willen wij een dergelijke veronderstelling wagen, doch er is nog wel meer werk van Mr. Peter te vinden, behalve de putto, die op het portaal van de raadzaal staat en de bustekoppen van het orgel der Nicolaikerk, die door hun natuurlijke en levendige uitdrukking ons aan dezen beeldhouwer doen denken, zoodat wij de juistheid dezer hypothese kunnen toetsen.

Te Nijmegen bleef o. a. nog werk van een Mr. Peter bewaard. In 1533 liet deze stad haar Hezelpoort verbouwen, welke in het jaar 1541 door Renaissancebeeldhouwwerk werd versierd, n. l. eenige wapenstukken, geflankeerd door staande putti, die door Mr. Peter van Utrecht werden vervaardigd. Deze stukken bevinden zich tegenwoordig in het Gemeentehuis dezer stad, waar zij in den Westelijken gevel zijn ingemetseld[3]).

In 1544 werd de z. g. Apostolische school, het tegenwoordige gymnasium, met beelden versierd, waaraan behalve Mr. Hendrick Cornelis en Mr. Wylhelm ook Mr. Peter van Utrecht werkte, die de nog overgebleven vier reliefkoppen der kerk-

[1]) Bijdragen tot de Gesch. van Overijssel. Deel V, bl. 247.
[2]) Mr. J. Nanninga Uitterdijk: Kampen.
[3]) J. J. Weve Bull. Oudh. Bond Juni 1919, bl. 103.

vaderen modelleerde, terwijl de hem opgedragen „vier doctoiren in der schoelen" reeds verdwenen zijn[1]).

Hier moge er eens op gewezen worden, dat Prof. Dr. R. Ligtenberg[2]) heeft aangetoond, dat de zooeven genoemde Mr. Wylhelm of Mr. Willem, bildesnijder, die in 1548 eenig beeldhouwwerk voor de stadskraan en in 1545 voor het stadhuis vervaardigde, niet identiek kan zijn met Willem Colynsz. de Nole, zooals Galland veronderstelt.

J. J. Weve[3]) heeft ons ermede bekend gemaakt, dat de vooruitstekende koppen in de vensterfrontens van het stadhuis te Nijmegen en de acht keizerbeelden aldaar door Mr. Cornelis van Utrecht werden vervaardigd, die in het burgerboek als Mr. Cornelis Sass staat ingeschreven.

Inderdaad vinden wij een Cornelis in Utrecht terug, in de rekeningen van de St. Salvatoruskerk van het jaar 1534:

„Cornelis, die beeltsnyder heeft aan 't sacramentshuys met die voey, dat men omme draecht om 8st."[4]) etc. Ten slotte komt de naam Cornelis van Utrecht, metselrysnydere in de Antwerpsche Liggeren van het jaar 1519 voor.

§ 85. De Renaissance te Dordrecht.

In Dordrecht trekt de meester der beroemde koorbanken zoozeer de aandacht tot zich, dat hem veel ten onrechte wordt toegeschreven. Als zijn geboorteplaats worden zoowel Dordrecht, Antwerpen en Thérouanne als Amsterdam genoemd.

In Van Manders Schilderboek wordt de meester nog niet vermeld. Het eerst wordt hij genoemd door Balen, die in zijne „Beschrijving van Dordrecht" (blz. 109) zegt: [In het hooge koor] de kunst van den Wijd-vermaarden Beeldsnijder Jeannin de Teruenne, gezegd Jan Terwen, Aertsz. (die in het jaar 1589, te Dordrecht, oud 78 jaren, is overleden). Immerzeel (1842), die hem „Terwen Aertsz. (Jan)" noemt, zegt dat hij in 1511 in Dordrecht geboren is en daar in 1589 overleed.

In een anonym boekje, getiteld: „Korte Beschrijving der Stadt Dordrecht" (1817) (No. 508 bibl. van het archief te Dordrecht), wordt Jeannin de Teruenne als de vervaardiger der koorbanken van de Groote Kerk opgegeven, die in het jaar 1589 op 78-jarigen leeftijd te Dordrecht overleed. Uit Balen of hieruit heeft wellicht Immerzeel de conclusie getrokken, dat de meester der koorbanken in het jaar 1511 te Dordrecht geboren zou zijn. Het is genoegzaam bekend, hoe voorzichtig men met de aanteekeningen van Immerzeel dient te zijn, zoodat wij deze geboorteplaats buiten beschouwing laten, daar het onwaarschijnlijk is, dat de meester in Holland zou geboren zijn.

---

1) Mr. L. Ph. C. v. d. Bergh: Nijmeegsche Bizonderheden, bl. 47.
2) Oud-Holland 1918.
3) Bull. Oudh. Bond Juni 1919, bl. 132.
4) Archief van kerk. en wereldl. Gesch. Deel IV, bl. 55.

Ook G. D. J. Schotel[1]) noemt Jan Terwen Aertsz. als den meester der Dordtsche koorbanken en schrijft hem nog een preekstoel en een retabel van de Groote Kerk, aldaar, toe, zonder dat er aanleiding hiertoe blijkt. Deze preekstoel zou in 1756 door een anderen vervangen zijn, doch een prent uit de verzameling Van Gijn (No. 3946) in het Archief te Dordrecht, getiteld „De Groote Kerk te Dordrecht van Binnen gezien", gedateerd 1731, toont een eenvoudigen houten preekstoel, waaraan geen snijwerk te ontdekken is. Het genoemde retabel van de St. Elisabethkapel was inderdaad een fraai gesneden snijwerk, voorstellende de verrijzing des Heeren en de aanbidding van het Beest door de Koningen der Aarde, waarvan een reproductie naar een oude teekening in hetzelfde boek is bijgevoegd. Het is echter niet aan te nemen, dat de Jeannin de Teruenne een retabel zou vervaardigen in zuiver Gothischen stijl.

De Heer J. L. van Dalen, archivaris te Dordrecht was zoo vriendelijk schrijver dezes mede te deelen, dat reeds een onderzoek naar Jan Terwen in het Dordtsche archief was ingesteld met het eenig resultaat, dat men in een belastingkohier van het jaar 1580 den naam: „Jenning den beeldsnijder" vond.

Waarschijnlijk is het dus, dat Jeannin de Teruenne het bewuste koorgestoelte vervaardigde en dat Jenning een verbastering van zijn voornaam is. Naar den naam, Jeannin, te oordeelen zou de meester uit Zuid-België of Noord-Frankrijk afkomstig zijn en indien de Teruenne zijn geboorteplaats aanduidt, dan zou hiervoor alleen Thérouanne in aanmerking kunnen komen, een dorpje, dat inderdaad in Noord-Frankrijk, tusschen St. Omer en Lille ligt.

[1]) Een keizerlijk en stadhouderlijk bezoek in de O. L. Vrouwe Kerk te Dordrecht, bl. 23.

III

REGISTERS

REGISTER VAN PERSOONS- EN PLAATSNAMEN.

ABCOUDE, koorhek i. d. Herv. Kerk te, 128 e.v.
  Kansel in id., 129, 141.
ADRIAAN of ADRIAEN, van Weesell (zie Weesell).
ADRIAAN of ADRIAEN, van Utrecht (zie Utrecht).
AERTGEN VAN LEIDEN, (schilder), 67, 162.
AERTSZ, JAN TERWEN (zie Terwen).
AIX, houtsculpturen, 103.
AKEN, Synode van, 42.
ALBERT JANSZ. (zie Jansz).
ALKMAAR St. Laurenskerk te, 28, 30, 32.
  Orgel v. d. St. Laurensk., 78.
ST. AMBROSIUS, 66.
AMERSFOORT, Oksaal van de O. L. Vr. Kerk, te, 4.
AMSTERDAM, Oude Kerk te, 26, 28, 53.
  De Meester van, 16.
  Het timmervak te, 7.
  Nieuwe Kerk, 27, 34, 71.
  N. Zijdskapel, 27, 34, 74.
  Koorbanken i. d. Oude Kerk, 53.
  Vierschaar uit h. Stadhuis, 86.
  Preekstoel i. d. Nieuwe Kerk, 157.
  Koorafsluiting i. d. Nieuwe Kerk, 158.
  Museum Willet-Holthuysen, 89.
  Rijksmuseum en Ned. Museum voor Gesch. en Kunst, 37, 43, 60, 67, 70, 71, 75, 77, 78, 81, 85, 86, 87, 89, 114, 130, 132, 151, 154, 162.
ANDREA, ZOAN, (plaatsnijder), 102.
ANGELO, MICHEL, 94, 119.
ANTWERPSCHE SCHOOL, 37.
ARNHEM, Orgel i. d. St. Martinuskerk te, 73.
  Stadskist van, 82.
  St. Walburgkerk, 82.
  Grafsteenen te, 94.
ARNT VAN TRICHT, MR., (beeldsnijder), Utrecht, 38.
ARNT, MR., (beeldsnijder) Kampen, 41.
ASSISI, altaar te, 103.
BALEN, MATHIJS, 165.
BALTHESER, (beeldsnijder), 163.
BEREND, MR., (beeldsnijder), 85.
ST. BERNHARD, 18.
BLOCK, JAN, (schilder), 39.
BLOEMAERT, CORNELIS, (schilder, architect), 138.
BOGAERT, JACQUES, 156.
BOKSMEER, St. Anthonis bij, 37.
BOLSWARD, De koorbanken in de St. Martinikerk te, 46 e.v., 57.
  Deur i. h. Stadhuis, 149 e.v.
  Preekstoel i. d. Martinikerk, 157.
BOMERT, HENRI, (priester, orgelmaker), 73.
BORCH, JACOB VAN DEN (beeldsnijder), 161.
BORCH, PIETER VAN DEN, JACOPSZ, (schilder), 161.
BOS, CORNELIS, (ornamentgraveur), 134 e.v.
BOURGONDISCHE, DE —, school, 16.
BOUWENS, HENNEN, (beeldsnijder), 35.
BREDA, Doopvont te, 41.
  Koorbanken in de O. L. V. kerk te, 44 e.v. 49, 54, 57.
  Grafsteenen, 94.
  Grafmonument v. Engelbert II, 94.
  Grafmonumenten, 132.
  Meesters uit het Zuiden te, 132.
  Afsluiting Grafmon. Engelbert II, 132.
BRIELLE, De Groote Kerk te, 25.
BROUWERSHAVEN, Orgel in de Ned. Herv. Kerk, 150.
BRUGGE, Timmerlieden en schijnwerkers te, 10.
BUTZOW, Orgel te, 75.
CAMPEN, HERMAN VAN, (zie Herman).
CINQUECENTO, 94.
CLAES VAN WATERLANT (zie Waterlant).
CLAESSEN, HENRIC, (beeldsnijder), 85.
CLAESZ, ALLAERD (graveur), 96.
CLAESZ, HENRIC, (timmerman), 85.
COBLENTZ, HANS VAN (zie Hans).
COLIJN, (zie: Nole).
CORNELIS, ALBRECHT (beeldsnijder), 30.

CORNELIS FLORISZ DE VRIENDT (zie Florisz).
CORNELIS, MR. — VAN UTRECHT (beeldsnijder), 163, 165.
CRANENDONCK, PETER VAN, (beeldsnijder), 142, 163, 164.
DAMIAEN, 66.
DAVID VAN BOURGONDIE, Bisschop, 43.
DELFT, Oude Kerk te, 26, 30.
Agatha-klooster, 19, 31.
Muurdeur i. h. Prinsenhof ,88.
Huis o. d. Koornmarkt, 113.
Kerk der Waalsche gemeente, 31.
Kansel i. d. Oude Kerk, 135 e.v.
Museum Lamb. v. Meerten, 113, 151, 159.
Verzameling Techn. H. Sch., 159.
DEVENTER, JAN VAN, (zie Jan v. D.).
DIJON, 16.
DIRC, der heeren timmerman, Utrecht, 40.
DONATELLO, (beeldhouwer), 102, 120.
DORDRECHT, Beeldsnijders, schrijnwerkers en stoelendraaiers, 24.
Museum Oud-Dordrecht, 30.
Vervalschte keuren, 82.
Koorbanken te, 119 e.v. 138, 165, 166.
Schouw in „Oud-Dordrecht", 127, 131, 137, 138, 154.
Hek van een grafkapel, 159.
Preekstoel, 166.
Rétabel, 166.
DORTMUND, Orgel te, 75.
DOUVERMAN, HENDRIK, (beeldsnijder), 38.
DULCKEN, GEERT VAN, (beeldsnijder, kistenmaker), 82, 146.
DURANDUS, 60.
DÜRER, ALBRECHT, 125, 136.
DYRCXZ, MERCELIS, — van Hedel, (zie Mercelis).
EDAM, De Groote Kerk te, 26, 34 .
Oude Kerk, 42.
Kluis i. d. Gr. Kerk, 81.
Museum, 88.
EELGISZ, JACOB, (beeldsnijder), 39.
ENDE, JAN VAN DEN, (Kopergieter), 62, 106 e.v., 116 e.v.
ENKHUIZEN, St. Pancras- of Zuiderkerk te, 26.
Kansel i. d. St. Gomaruskerk, 146.
Orgel i. d. Westerkerk, 150.
Betimmering uit Enkhuizen, 133, 164.
Gomarus- of Westerkerk, 30.
Koorhek i. id., 117 e.v., 132.
ETTEN, Predikstoel te, 147.
EVERT, (kistenmaker), 73.
EYNDE, JAN VAN DEN, EN JAN VAN, (zie v. d. Ende).
FABER, NICOLAAS, (Priester, orgelmaker), 73.
FLOER VAN HAARLEM, (beeldsnijder), 164.
FLORENCE Bronzen deuren v. h. Baptisterium, 102, 130.
Boogvulling te, 102.
FLORENTYNSCHE KUNST, 94, 102.
FLORISZ, CORNELIS DE VRIENDT, (bouwmeester, ornamenteur, plaatsnijder), 104, 134 e.v., 146.
FLUGGERT, DIRC, (beeldsnijder), 85.
FRIESLAND, De Renaissance in, 145.
Meubelkunst in, 153.
FYERENS, JAN, (kopergieter), 64.
GALLICANO, altaar te, 103.
GEERT DE KISTENMAKER, (kistenmaker), 85.
GEERT REYNERSZ, (zie Reynersz).
GEERTGEN TOT ST. JANS, (schilder), 60.
GHENOETS, JAN, (beeldsnijder), 35.
GHIBERTI, LORENZO, (architect), 102.
GOLTZIUS, HENDRIK, (schilder en graveur), 139.
GOSSAERT, JAN — VAN MABUSE, (zie Mabuse).
GOU, CORN. VAN DER, (beeldsnijder), 161, 162.
GOUDA, Groote Kerk te, 32.
Paneelen uit id., 130.
Hek eener Grafkapel in id., 136.
'S-GRAVENHAGE, St. Jacobskerk te, 28.
Kloosterkerk, 28.
Museum Meermanno-Westreenianum, 43.
Grafelijke zaal, 85.
Koninkl. Bibliotheek, 87.
Wapenbord i. d. St. Jacobskerk, 126.
Kansel in de St. Jacobskerk, 136.
Museum v. Kunstnijverheid, 159.
GROENEVEN, ADRIAAN VAN, 56.
GUTENBERG, 93.
GIJSBERTS, JACOB, (kistenmaker) 149.
HAARLEM, Bakenesser Kerk te, 26, 31.
St. Bavokerk, 27, 32, 33, 34, 35, 40, 51 e.v., 55 e.v., 64, 70, 79, 80.
Bisschoppelijk Museum, 30.
Museum v. Kerkel. Kunst, 30.
Koorbanken i. d. St. Bavo, 51 e.v.
H. Geeststoel in id., 56 e.v.
Koorhek in id., 64, 109, 110.
Kansel v. d. Kloosterkerk, 70.
Voormalig orgel i. d. St. Bavo, 78.
Museum van Stolk, 81.
HAGERT, HEINRICH, (beeldsnijder), 146.
HANS VAN COBLENTZ, (orgelmaker), 78.
HARENKARSPEL, Orgel uit, 76 e.v.
HASKERVEENPOLDER, Houten doopvont gevonden te. 41.
HEEMSKERCK, MAARTEN VAN, (schilder), 136.
HEESE, JAN VAN, (beeldsnijder), 42.
HEESWIJK, Verzameling van het slot te, 37.
HEIJNRIC DIE SCILDER, 35.
HEINE, HEINRICH, 84.
HELLE, GOEDEVAERT VAN DER, (beeldsnijder), 40.
HENDRICK VAN ARNHEM, (beeldsnijder), 164.
HENDRICK VAN MULLEM, (beeldsnijder), 164.
HENDRIKS, RIJK, (beeldsnijder), 162.
HERMAN VAN CAMPEN, (smid), 85.

's-Hertogenbosch, St. Jan te, 37.
Doopvont, 41.
Koorbanken i. d. St. Janskerk, 49 e.v.
Oksaal i. d. St. Janskerk, 63 e.v., 69.
Ambo van id., 69.
Orgel v. d. Ill. Broedersch., 73.
Meesters uit het Zuiden te, 132.
Kansel i. d. St. Janskerk, 137
Tochtportaal in id., 147.
Kansel v. d. Waalsche gem., 150.
Orgel i. d. St. Janskerk, 150.
Heusden, Kerk te, 28.
Heynrickz, Heynrick, (beeldsnijder), 39.
Hoorn, Oosterkerk te, 32.
Hulsthout, rétabel in de kerk te, 38.
Immerzeel, 165.
Jacob die beelsnijder, 85.
Jacoba van Beijeren, 52.
Jacobsz, Harman, (beeldsnijder), 161.
Jan van Deventer, (beeldsnijder), 164.
Jansz, Albert, (beeldsnijder), 164.
Jansz, Symon, (beeldsnijder), 164.
Janszoen, Tielman, (beeldsnijder), 40.
Janszoon, Joost, (beeldsnijder), 85.
Jeannin de Teruenne, (zie Terwen).
Jelysz, Hughe, 41.
Jenning den Beeldsnijder, (zie Terwen).
Jerusalem, Kerk van 's Verlossers Opstanding te, 36.
Jever, Edo Wimken-Denkmal te, 146.
Johan van Lubec, (kistenmaker), 85.
Joseph, (kistenmaker), zie Kistenmaker, 41.
Jutfaas, Orgel i. d. Gr. Kerk te, 74 e.v.
Kalkar, St. Nicolaikerk te, 37, 38.
Kampen, Sleutelstukken uit een kerk te, 30.
Rekeningen v. d. St. Nicolaaskerk, 41.
Sedilia in de St. Nicolaaskerk, 42.
Raadhuis, 84.
Koorhek i. d. St. Nicolaaskerk, 132.
Raadzaal, 140 e.v., 168.
Schepengestoelte, 141.
Kampen, Jan van, (beeldsnijder), 84.
Karel V, 124.
Karel de Stoute, 85, 86.
Keyzer, Hendrik de, (bouwmeester, beeldhouwer), 156.
Kinnema, Johannes, (beeldsnijder), 158.
maker), 148, 164.
Kistemaker, Joseph, (kistenmaker), 41.
Kistemaker, Swier, (beeldsnijder, kisten-
Kistenmaker, Geert de, (zie Geert).
Knijff van Zwolle, 163, 164.
Kortenhoef, koorhek te, 113.
Koster, Laurens Jansz., 93.
Kraft, Adam, (beeldhouwer), 4, 74.
Leeuwarden, Friesch Museum, 41, 151.
Leiden, De Hooglandsche- en St. Pieterskerk te, 35.
St. Pieterskerk te, 13, 30.
Koorafsluiting in de St. Pieterskerk, 61 e.v., 113.
Kansel in id., 72.
Lakenhal, 89, 113.
Grafsteenen, 94.
Tochtportalen i. d. Marekerk, 158.
Lodewijk de Goede, 42.
Lubec, Johan, (zie Johan).
Lubeck, Orgel te, 75.
Lucas van Leyden, (schilder en graveur), 70, 96, 113.
Lutma, Johannes, (zilversmid), 156.
Maassluis, (houtwerk), versiering i. d. Oude Kerk, 158.
Koperen lessenaar, 159.
Maastricht, St. Servatiuskerk te, 36.
Mabuse, Jan Gossaert van, (schilder), 106, 161.
Maelre, Thomas de, (zie Thomas).
Mander, Carel van, (schilder, schrijver), 165.
Mander, Carel van, (schilder, schrijver), 165.
Maximiliaan, 124, 125.
Meersen (L.), Sacramentshuis, 4.
Meester, W. (schilder), 26, 37.
Mercelis Dyrcxz van Hedel, (beeldsnijder), 132.
Michiel die beeldesnider, 41.
Milaan, Dom te, 23.
Milde, Jan de, (beeldsnijder), 40.
Monnikendam, St. Nicolaaskerk te, 26.
Koorhek, 104, 109 e.v.
Monza, Fra Antonio da, (miniaturist en graveur), 102.
Muiden, Slot te, 85.
Mullem, Hendrick van, (zie Hendrick).
Murmelius, Johannes, 78.
Naaldwijk, Oude Kerk te, 29.
Voormalige sacristij der Herv. Kerk, 43.
Koorhek i. d. Oude Kerk, 61.
Naarden, St. Vituskerk te 27, 30.
Orgel v. d. St. Vituskerk, 75.
Koorafsluiting in id., 109 e.v., 117.
Kastje i. d. consistoriekamer van id., 153.
Neder-Rijnsche, De — school, 16 e.v., 76.
Nijmegen, Stadskist, 82.
St. Stephenskerk, 82.
St. Janskerk, 82.
Schepengestoelte i. h. Stadhuis, 146.
Tochtportaal i. d. Stephenskerk, 147.
Hezelpoort, 164.
Gymnasium, 164.
Nisse, Kerkje te, 31.
Nole, Colijn de — van Kamerrijck (beeldsnijder), 141, 163, 164.
Nole, Jacob de, (beeldsnijder), 163.
Nole, Willem Colynsz. de, (beeldsnijder), 165.
Noort, Willem van, (bouwmeester), 161.

NOYEN, JAN VAN, (zie van Oen).
NUYEN, JAN VAN, (zie van Oen).
OEN, JAN VAN, (beeldsnijder), 161, 162.
OOSTEREND, Oksaal (kraak) te, 104, 145.
OOSTERHOUT, kansel i. d. Herv. Kerk, 150.
OOSTHUIZEN, Groote Kerk te, 27.
OOSTSANEN, JACOB CORNELISZ. VAN, (schilder), 112.
OSS, CHRISTIAAN VAN, (orgelmaker en beeldsnijder), 162.
OUDEWATER, St. Michaelskerk te, 26.
OUWATER, (schilder), 60.
OY, JAN VAN, (zie van Oen).

PAAP, JAN DE, (schilder), 86.
PADUA, altaar v. d. basiliek te, 102.
PERSIUS, 13.
PETER, MR., (beeldsnijder; zie ook Cranendonk). 163, 164.
PETER VAN CRANENDONCK, (zie Cranendonck).
PETERS, LUCAS, (antyckdrayer), 153.
PETERS, LUDOLF. (beeldsnijder), 40.
PETERSZ., ANTHONIS, (beeldsnijder), 146.
PETERSZ., JAN, (beeldsnijder), 35.
PHILIPS VAN BOURGONDIE, Bisschop, 106.
PHILIPS DE GOEDE, 126.
PHILIPS DE STOUTE, 16.
PIETERSZ, JASPER, (beeldsnijder), 51.
PYEL, CONRADUS, 41.

QUATTROCENTO, 94.
QUELLINUS, ARTHUR, (beeldhouwer), 156.

RATZEBURG, Koorbanken te, 54.
REYNERSZ, GEERT, (beeldsnijder), 164.
RHEIMS, CONCILIE VAN, 40.
RHENEN, Orgel te, 78.
RIJSWIJK, houtwerkversiering i. d. Kerk, 158.
Koperen lessenaar, (noot), 159.
ROME, Sixtijnsche kapel te, 119.
ROSSUM, MAARTEN VAN, 154.
ROTTERDAM, Groote Kerk te, 26, 30.
RUFIN, 66.

SAENREDAM, PIETER, (schilder), 68, 78, 146.
SCHAYCK, JAN VAN, (beeldsnijder), 35.
SCHADIJCK, JAN VAN, (beeldsnijder), 35.
SCHEEMDA, Orgel te, 78.
SCHOELMEESTER, JOHAN, 163.
SCHOONHOVEN, Heerengestoelte i. d. Kerk te, 132.
SCOREL, JAN VAN, (schilder), 161.
SLUIS, Keuren op de ambachten te, 10.
Stadhuis te, 184.
SLUTER, CLAUS, (beeldsnijder), 16, 17.
SNEEK, Groote Kerk te, 34.
STEVENS, MR., te Haarlem, (timmerman en beeldsnijder), 64.
STEVENS te Zwolle, MR., (kistenmaker), 149.
STRAESS VAN WEILBURG, ADAM, (beeldsnijder), 157.
SWART, JAN, (graveur), 131.
SWERT, HEYN DIE (architect) zie ook Hendrick die Zwaert, 161, 162.
SWIER KISTEMAKER, (zie Kistemaker).
SYMON JANSZ, (zie Jansz).
SYMONS, JACOB, (beeldsnijder), 30.
TER APEL, Sedilia in de kerk te, 42.
Koorbanken, 54.
TERUENNE, JEANNIN DE, (zie Terwen).
TERWEN, JAN—AERTSZ, (beeldsnijder), 96, 119 e.v., 127, 131, 137 e.v., 165, 166.
THEROUANNE, 165, 166.
THOMAS DE MAELRE, (schilder), 85.
TIEL, Schot i. d. Oude Kerk te, 114.
TRENTE, CONCILIE te, 55.
TREYTZSAURWEIN, MAX, 124.
UDE, JAN, (beeldsnijder), 40.
UDEN, Koorbanken te, 54.
Kansel v. h. Brigittenklooster, 71.
UTRECHT. Bijlhouwers en Zadelaars te, 23, 24.
Dom, 35, 37, 44, 69, 105 e.v., 161.
Aartsbisschoppelijk Museum, 37, 41, 66, 89, 146.
Beeld i. d. St. Mariakerk, 162.
Retabel Ellendige Zielen, 38.
Altaar i. d. Buurkerk, 38.
Predella v.e. altaarstuk i. d. Dom, 40.
Mr. Adriaan van, 40.
Altaar i. d. St. Mariakerk, 40.
Mirakelbeeld „Die Noot Gods", 40.
Beelden boven een altaar, 40.
Hekken i. d. St. Jacobskerk, 61 e.v., 115, 117.
Schilderij i. d. Willebr.kerk, 67.
Aktenkast, 81.
Hekwerk der St. Maartenskapel, 105 e.v., 110, 117, 160.
Stedelijk Museum, 133, 146.
Koorbanken i. d. Dom, 146.
Portaal i. d. Buurkerk, 147.
Preekstoel i. d. St. Pieterskerk, 147.
Koperen lessenaar i. d. Buurkerk, 159.
Versiering aflaatkist i. d. St. Nicolaaskerk, 161.
Oxaal v. d. Mariakerk, 161.
Deurtje i. d. St. Geertekerk, 162.
VERHULST, ROMBOUT, (beeldhouwer), 156.
VIANEN, Kerk te. 28.
Grafmonument van Brederode, 94.
Koorbanken, 132.
VIANEN, CHRISTIAAN VAN, (goudsmid), 156.
VILLARD DE HONNECOURT, 54.
VINCKENBRINCK, ALBERT, (beeldhouwer), 157.
VLAAMSCHE, DE — school, 17 e.v.
VOLLENHOVEN, Kerk te, 27.
VREDEMAN, HANS —DE VRIES, (architect, ornamenteur, plaatsnijder), 144 e.v., 148.
VREDEMAN, PAUL — DE VRIES, (architect, ornamenteur ,plaatsnijder), 144 e.v.

VREDERICK, MR., (kistenmaker), 141, 163, 164.
VRESE, ALBERT DIE, 163.
VRIENDT, CORNELIS FLORISZ DE, (zie Florisz).
VRIES, HANS VREDEMAN DE, (zie Vredeman).
VRIES, PAUL VREDEMAN DE, (zie Vredeman).
W. ♀, MEESTER, (zie Meester).
WARMENHUIZEN, Oude Kerk te, 30.
WATERLANT, CLAES, (schilder), 71.
WEESELL, ADRIAEN VAN, (beeldsnijder), 40.
WEESP, Ned. Herv. Kerk, 62.
Koorhek i. d. Ned. Herv. Kerk, 162.
Gothische tafel i. d. Kerk, 90.
WELLEMANS, GREGORIUS, (beeldsnijder), 106 e.v., 110, 160.
WERSCOER, JAN, (zie Block).
WERVE, NICOLAAS VAN DE, (beeldsnijder), 16.
WILLEM OF WYLHELM, MR., (beeldsnijder), 164. 165.
XANTEN OF ZANTEN, St. Victorskerk te, 38.
Koorbanken, 54.
ZALTBOMMEL, De koorbanken i. d. St. Maartenskerk te, 48 e.v.
Buitenverblijf v. M. v. Rossum, 154.
ZIERIKSEE, Stadhuis te, 83.
ZOAN ANDREA, (zie Andrea).
ZUID-NEDERLANDSCHE beeldsnijkunst, 16 e.v.
ZUTFEN, Doopvont te, 41.
ZWAERT, HENDRICK DIE, (schilder), 106.
ZWOLLE, Het timmerlieden en metselaarsgilde en het kistenmakersgilde te, 8.
St. Michaëlskerk, 34, 147.
De Meester van, 43, 89.
Stadhuis, 84 e.v.
Koorhek i. d. St. Michaëlskerk, 147 e.v.

LIJST VAN VAK- EN KUNSTTERMEN.

Abacus, dekplaat van een kapiteel.

Ambo, Ambonen, in de vroeg-christelijke kunst, twee bij de koorafscheiding op eene kleine verhooging geplaatste lezenaars, waaruit later de kansel en het lectorium of oxaal (zie ald.) ontstonden.

Antiek, antyck, antycq, (zie metselry).

Arabesken of moresken, rankenornament, oorspronkelijk alleen in de Arabische of Moorsche Kunst. De naam werd echter vervolgens toegepast op alle rankenornamenten, zelfs op die van kunsttijdperken vóór er een Mohamedaansche kunst bestond.

Architraaf, de op de zuilen rustende hoofdbalk, tusschen het fries en de zuilen.

Atlant, mannelijke figuur, als ondersteunend deel gebruikt ter vervanging van een zuil. Atlant-herme: herme (zie aldaar) met Atlant-bovenstuk.

Baldakyn, ornamenteele kap of troonhemel, meestal dienend om een tegen een wand of zuil geplaatst beeld te overhuiven.

Balusternaald, deurnaald (zie naald) in den vorm van een baluster.

Balusters of balusterzuiltjes, spijlen van een hekwerk, balustrade, trapleuning, e.d. bestaande uit duidelijk te onderscheiden zuil- en vaasvormige op elkander geplaatste geledingen.

Bas, vooruitstekend steunpunt in een muur ter ondersteuning van een balk, als deze te kort is om zelf zijn steun in den muur te vinden.

Basement of sokkel, dat deel van zuil, pilaster, pijler e.d. dat tusschen het ondereind van de schacht en het dekstuk van het pedestal gelegen is. Indien dit laatste deel niet aanwezig is, wordt er mede aangeduid dat deel der zuil, dat beneden de schacht ligt. Het overeenkomstige deel van een gebouw wordt eveneens sokkel genoemd.

Basiliek, reeds in de Grieksche, en daarna in de Romeinsche bouwkunst voor religieuze doeleinden, zoowel als voor de rechtspraak en den handel, bestemde gebouwen. Later werden naar dit voorbeeld de eerste Christelijke kerken gebouwd die dientengevolge basilieken werden genoemd. Het karakteristieke van een balisiek is, dat zij bestaat uit een hoogen hoofdbeuk, met daaraan evenwijdige lagere zijbeuken, waarvan deze door rijen zuilen gescheiden wordt.

Basilikale kerk, kerk, die in samenstelling overeenkomt met een basiliek (zie aldaar).

Biljoenefren, (van bilioen, beloen of bilon: een schuin afgehouwen steen). Bij meubelen een rand of profiel schuin afsteken.

Blaasknorren, vervorming van de klassieke eierlijst (zie aldaar) zóódanig, dat de spitse bladen ontbreken, en de eierbladen niet ovaal zijn maar de gedaante hebben van een rechthoek met afgeronde hoeken.

Blokkeel, horizontale balkje, dat de verbinding vormt van den muur met den stijl van een gebint.

Bossing, de schuine rand van een paneel die in de sponning (zie aldaar) van een stijl, dorpel of regel past. Bossen: aanbrengen van de bossing.

Briefvullingen, Briefpaneelen, Gothische paneelversieringen in den vorm van een in de lengte opgevouwen perkament of papier (brief).

Bundelkolonetten, dunne kolommen, die tot een bundel vereenigd op een gemeenschappelijk voetstuk staan.

Caissons, geometrisch gevormde, versierde vakken aan een zoldering, plafond, overkapping e.d.

CANEFOREN, korfdraagsters, vrouwenfiguren met een korf op het hoofd.
CANNELEEREN, van cannelures (zie aldaar) voorzien.
CANNELURES, overlangsche groeven in de schacht van een zuil.
CAROTTE, hangende versiering in den vorm van een kegel of peen, (carotte).
CARTOUCHE, versieringsmotief bestaande uit een schild met omgekrulde randen, alsof het uit perkament of leder bestaat, meestal versierd met ornamenteele insnijdingen, leeuwenkoppen, rozetten en soortgelijke versieringen.
CARYATIDE, vrouwelijke figuur als ondersteunend deel gebruikt ter vervanging van een zuil of pilaster, Caryatide-herme, herme (zie aldaar) met Caryatide-bovenstuk. Atlant-herme: herme met Atlant bovenstuk.
CONTREFORT, steunbeer ter versterking van muren tegen zijdelingschen druk.
CORNIS of corniche, kroonlijst.
CORTINE, omgang van het koor (ook het gordijn dat het koor afsluit en de rondgaande zitplaatsenrij).
CREDENS, Gothisch buffet; ook aanrechttafel.
DIAMANTKOP, DIAMANTSTUK: versieringsmotief in den vorm van een ingevatten diamant of ander soort edelsteen; veelvuldig voorkomend in de Renaissancekunst.
DORSAAL, rugwand (van een gestoelte of bank).
DOXAAL, zie oksaal.
DRESSOIR, aanrechtbank of -tafel.
DRIEGLOOP of Driepas, Gothische venstertraceering in algemeenen vorm op een drieklaver gelijkend.
DRUIPER, hangend ornament in den vorm van een knop, pijnappel, kegel, tol, stalactiet of iets dergelijks, dat oorspronkelijk het afdruipen van het hemelwater ornamenteel uitdrukte.
DRUIPERGEWELF, gewelf op de snijpunten der ribben versierd met druipers (zie aldaar).
ECHINUS, lijstwerk (in de klassieke bouwkunst) met een profiel in de gedaante van een kwartrond.
EIERLIJST, klassieke lijstwerkversiering, het eerst voorkomend aan den echinus (zie aldaar) van het Ionische kapiteel, en bestaande uit een rij eivormige bladen (vandaar de naam), om den anderen afgewisseld door puntige bladen; deze bladwerken zijn verschillend en soms zeer sterk gestyliseerd.
EPISTELZIJDE (van het koor), Zuidzijde (omdat aan die zijde de Epistelen werden afgelezen).
EPITAAF EPITAPHIUM, gedenk- of opschrifttafel.
EVANGELIEZIJDE (van het koor), Noordzijde (omdat aan die zijde de Evangeliën werden afgelezen).
FINEER, zeer dunne houtplaten van fijne houtsoorten, die op ordinair hout worden gelijmd. Fineerwerk: het met fineer vervaardigde werk.
FIOELEN of fialen, karakteristiek Gothische bekroningen in den vorm van obeliskachtige torentjes, meestal versierd met maaswerk, hogels, kruisbloemen e.d.
FLAMBOYANTSTIJL of Flamboyante Gothiek: het laatste tijdvak der Gothiek aldus genoemd naar het vlammotief, dat karakteristiek is voor dat tijdvak.
FLEURON, versieringsmotief in den vorm van een blad, oorspronkelijk een aardbezie- of een eikenblad, later door styliseeren vervormd. Fleurons versieren in de heraldiek den haarband van kronen; zie o.a. onze koningskroon.
FLORISZSTIJL, de eigenaardige stijl van den Zuid-Nederlandschen ornamenteur, bouwmeester en plaatsnijder, Cornelis Florisz de Vriendt (geboren Antwerpen 1518) en zijne school.
FRIES, dat deel van een klassiek hoofdgestel, dat op den architraaf rust en bestaat uit de kopeinden der zolderbalken en hunne tusschenruimten.
FRONTON, frontispice, driehoekig, gevelveld in de klassieke bouwkunst en in de Renaissancestijlen.
GEELGIETER, kopergieter.
GEËNDOSSEERDE FIGUREN, symmetrische figuren die met den rug tegen of naar elkander zijn geplaatst.
GEKNORD, voorzien van knorren of knobbels (van zuilschachten e.d. die met dit motief versierd zijn).
GESPHANGER, ornament in den vorm van metaalbeslag en in de Oud-Hollandsche versieringskunst veelvuldig toegepast om in ornamenteelen zin daaraan andere versieringen (kegels, pijnappels, carotten) op te hangen. Komt veelvuldig voor boven aan de ornamentvullingen van pilasters en stijlen, vooral aan meubels.
GETORSEERD of getorst (zie Torse).
GEWAFELD, van wafel- of ruitvormige versiering voorzien.
GORDING, horizontale balken of ribben, dienend om de ribben van een dak, de berghouten van een schip, een rij palen van een kisting e.d. onderling te verbinden.

GROTESKE, oorspronkelijk wandbeschildering van grotten; later in het bijzonder de wandbeschildering der in de 16e eeuw veelvuldig in Italië opgegraven Romeinsche vertrekken, omdat men deze aanvankelijk voor grotten hield; vervolgens de versiering, afgescheiden van het Romeinsche verterk; en ten slotte het eigenaardig karakter van de versiering, waarin mensch- en diervormen onderling gecombineerd en verbonden met bladvormen het hoofdmotief vormen.

GUTS, holle steekbeitel.

HAAKS, rechthoekig.

HALF TAYLGE, half verheven beeldhouw- of beeldsnijwerk (tailge = Fr. taille).

HALLENKERK, een kerk bestaande uit meerdere aan elkander evenwijdige en evenhooge beuken, gewoonlijk onder één gemeenschappelijk dak.

HERMEN OF HERMESZUILEN, oorspronkelijk steenen palen aan de wegen, versierd met het hoofd van Hermes (Mercurius) en dienend om dien God te vereeren. Later in de architectuur en versieringskunst zuilen of palen met menschelijk bovenlijf of hoofd.

HOGELS, karakteristiek Gothische bloem- of bladversieringen ter bekroning van het schuin oploopend lijstwerk van fioelen, portalen, contreforten e.d.

HOLLE BORSTEN, zie de omschrijving op blz. 37.

INLEGLIJST, geprofileerde lijst, die afzonderlijk om een paneel wordt aangebracht.

INTARSIA, inlegwerk in hout.

INVALLENDE BORSTEN, zie de omschrijving op blz. 38.

KANDELABERZUILTJES of bij verkorting onjuist kandelabers; hetzelfde als balusterzuiltjes.

KAPBEENEN, de onderste uiteinden van een houten dakbekapping.

KARBEELS of korbeels, schuinstaande schoor- of steunbalken onder een bas, een console of een sleutelstuk (zie aldaar) in den muur bevestigd en het sleutelstuk in schuine richting ondersteunend.

KEPER of hoekkeper, de dakspant die aan den hoek van het dak staat. Bij dakvormige versieringen (zie blz. 36) het met zulk een dakspant overeenkomend onderdeel.

KINDERBALKJES, zie bij Moerbalken.

KNORREN, versieringen in den vorm van knoesten of knobbels.

KOLONNETTEN, kleine kolommetjes.

KOMPASSEN, cirkelvormige openingen in deuren van Gothische kastjes, veelal gevuld met uitgezaagd of gestoken maaswerk, heraldische figuren, lofwerk, e.d.

KOOF, kap, overhuiving, overkapping (van een gestoelte); ook holgebogen overgang van wand tot zoldering.

KORBEELS, zie: Karbeels.

KRAAGSTEEN, consols, vooral ter ondersteuning van gewelfribben dienende.

KRAALSCHROTEN, schroten, dikke latten die met de profielschaaf zoodanig zijn bewerkt, dat op den kant een halfrond lijstje ontstaat.

KRUISGEWELF, vierdeelig gewelf, ontstaan door snijding van twee ton- of spitsbooggewelven.

LICHTBALK, RASTA OF RASTELLA, balk (in een kerk) boven aan een koorafsluiting, die van kandelaars met kaarsen was voorzien om daarmede de kerk te verlichten.

MAASWERK, zie: traceeringen.

MAKELAAR, verticale balk boven in een dak en dienend tot ondersteuning van den nok boven den hanebalk.

MANUAAL, klavier (van een orgel) ook wel het geheele front waarin zich het klavier bevindt.

MESSING, lijstvormige voorsprong op den kant van een plank die juist sluit in de groef van een andere plank, lijst of regel.

METOPEN, de tusschenruimten tusschen de triglyphen (zie aldaar) van een klassiek hoofdgestel. Ook wel de versiering van die tusschenvakken.

METSELRY, METSELRIE, METSELRYE, bouwkundig bijwerk, omlijstingen of achtergronden van figuratieve voorstellingen etc. in de beeld-, snij- en beeldhouwkunst der Gothiek. Die van de Renaissance-kunst, worden in de taal van den tijd meestal „antiek", „antyck", „antycq" genoemd.

MISERICORDE of zitterken: console onder de opklapbare zetels van koorgestoelten en bestemd om aan de kanunniken, die er gebruik van maakten, eenigen steun te geven, wanneer zij onder den kerkdienst lang moesten staan. De naam werd ook gebruikt voor het dikwijls humoristische snijwerk, dat de beeldsnijder gaarne op de misericordes aanbrachten.

MOER- OF MOEDERBALKEN, de zware in de muren bevestigde zolderbalken, waarop in ouderwetsche woningen de lichtere kinderbalkjes rustten, die op hun beurt de planken van de zoldering dragen.

MORESKEN, hetzelfde als Arabesken.

NAALD (van een dubbele deur), lat of smal plankje aan een der deuren ter bedekking van de openingsspleet; ook wel de stijl tusschen de twee deuren.

OGIVAAL, spitsbogig.

OKSAAL, OXAAL OF DOXAAL, galerij in een kerk, waar het zangkoor stond en vanwaar de evangeliën en epistels werden voorgelezen. (zie ook Ambo).

OPLEGLIJSTEN, lijsten die op het paneel zijn gelijmd of gespijkerd.

PARACLOSE, PARCLOSE, PERCLOSE, Fransche en Engelsche benaming voor een afscheiding bijv. tusschen twee koorstoelen, de „wangen" van een bank of gestoelte.

PEDAMENT, steunsel of voetstuk voor een buste, een kop, een vaas of iets dergelijks.

PEERKRAAL, Peerkraalprofiel, Gothisch profiel van meubelen, lijsten en gewelfribben, gevormd door een diep ingesneden hol-, en een peervormig vooruitspringend bol gedeelte met een dun lijstje (peerkraal).

PIJPVULLINGEN, rondstaafjes waarmede de holte der cannelures (zie aldaar) soms worden opgevuld.

PILASTER OF WANDPILASTER, voorsprong van den muur die de gedaante heeft van een platte kolom of kolonnet.

PILASTERVULLING, de versiering van het platte vlak eener pilaster. Deze heette „à candelière" indien zij (zooals meestal) bestaat uit versieringsdeelen die zich uit de verticale middenas van dat vlak naar boven of naar beneden ontwikkelen. In het eerste geval heet de versiering „staand" of „klimmend", in het tweede „hangend".

PINAKELS, kleine sierkolommetjes ter bekroning van een gevel, contrefort en dergelijke deelen.

PREDELLA, gradus superioris, een op het achterste gedeelte der altaartafel of mensa aangebrachte verhooging, een soort voetstuk, waarop de relieken, kandelaars enz. geplaatst worden, en waarop in de middeleeuwen ook de retabel (zie ald.) rustte.

PRESBYTERIUM, priesterkoor.

PUTTI (enkelv. putto), kinderfiguren in de Renaissancekunst.

RASTA OF RASTELLA, hetzelfde als lichtbalk.

RETABEL, geschilderd of gebeeldhouwd altaarstuk (drieluik); vleugelaltaar.

ROLWERK, versieringsmotief ontleend aan opgerold leder en dus verwant aan de cartouche, doch niet meer zooals deze gebonden aan den schildvorm, doch allerlei grillige vormen aannemend en in de vroeg-Renaissance dikwijls gebruikt tot insluiting van mensch- of diervormen die er als het ware in gevangen of verward zitten.

SACRAMENTSHUISJE OF TABERNAKEL, kast in den vorm van een huisje of toren, meestal aan de Evangeliezijde geplaatst, tegen den wand van het koor, en sinds de 13e eeuw in gebruik tot het bewaren van het vaatwerk met de gewijde Hostiën.

SATERHERME, herme (zie aldaar) met saterbovenstuk.

SCHALKEN, dunne halfzuiltjes die (in de Romaansche- en Gothische bouwkunst) tegen het lichaam van een dikkere zuil of pijler of tegen den muur gelegen zijn en waarop gewelfribben rusten.

SCHELUW, scheef, niet zuiver in één vlak liggend. De deelen van een plank die scheef getrokken is zijn scheluw ten opzichte van elkaar; ook de bovenvlakken van vloerbalken en de voorvlakken van lijstwerken, pilasters e.d. die niet zuiver in één vlak liggen, maar waarvan de een eenigszins gekanteld ligt in vergelijking met de andere.

SCHEMEL, voetbankje of laag zitbankje.

SCHENKELS (van een gebint), de schuine of gebogen balken die een deel van het geraamte van het dakgebint vormen. Vandaar ging de naam over op soortgelijke constructiedeelen van timmer- of snijwerk.

SCHOREN, schuinstaande ondersteunende balken.

SEDILIA, aan de Epistel- of Zuidzijde van het altaar, gewoonlijk in een nis aangebrachte, dikwijls ook in houtsnijwerk uitgevoerde zetel met drie trapsgewijze afdalende zitplaatsen, waarvan de Oostelijke, tevens de hoogste, voor den bisschop was bestemd en de beide andere voor zijne Levieten.

SIMA OF NEUSLIJST, bekronend lijstwerk van een klassieke kroonlijst en wel dat deel hetwelk bij bouwwerken in de open lucht tevens den voorkant der dakgoot vormt.

SLAKEINDIGINGEN, beëindiging van een lijst of dorpel in den vorm van een spiraal of slakkenhuismotief.

SLEUTELSTUKKEN OF BALKDRAGERS, uit den muur vooruitstekende korte balken of blokken, dienend tot ondersteuning van strekbalken, spanten of gewelfribben.

SOKKEL, (zie basement).

SPEKSTUK, klein fronton.

SPONNING, de in het lijstwerk aangebrachte geul of groef waarin de randen der paneelen passen.

STERGEWELF, gewelf ontstaan door de snijding van twee rond- of spitsbooggewelven, maar door meer dan vier gewelfribben stervormig onderverdeeld.

STIEL, ambacht. Stielman: ambachtsman.

STREKBALKEN, horizontale balken tusschen twee steunpunten.

TABERNAKEL, (zie sacramentshuisje).

TONGEWELF, halfrond gewelf.

TOOG, boog, inzonderheid de segment- of steekboog (boog, bestaande uit een cirkelsegment kleiner dan een halve cirkel).

TORSE, schroefvormig gedraaide gleuvenversiering op kolommen, balusters, pinakels e.d. (zie beschrijving hiervan op blz. 67).

TORSEERING, (zie Torse).

TRACEERINGEN OF MAASWERK, het uit het cirkelsegmenten samengestelde netwerk van raamspijlen in het bovengedeelte van een Gothisch venster. Onafhaukelijk van de vensters ook veelvuldig als vlakversiering of vlakvulling toegepast in hout, metaal, gehouwen steen, metselwerk enz.

TRANSEPT, dwarsbeuk (van een kerk).

TRIGLYPHEN, versiering van de uiteinden der op de architraaf rustende balken, bestaande uit drie spleten of gleuven. Deze versiering kwam oorspronkelijk alleen in de Dorische orde en aan het fries voor, maar werd later ook toegepast in andere bouworden en aangebracht op andere bouwdeelen.

TUDORBOOG, zeer zwak gebogen en lage spitsboog (in de Engelsche Gothiek) die zijn naam ontleent aan het vorstenhuis der Tudors in Engeland, waar hij veel gebruikt werd en nog wordt.

TYMPAAN, TYMPANUM OF TYMPANON, driehoekig of halfrond vak boven een gevel, portaal etc. dat veelal tot versieringsvlak dient en soms rijk met beeldhouwwerk is geornamenteerd.

UITGRONDINGEN, de ondergrond waarop versieringen in relief zijn uitgestoken.

VERGAREN, het bijeenbrengen en aaneenverbinden van de afzonderlijke houtdeelen.

VERKROPPING, het trapsgewijze vooruitspringen of achteruitsteken van lijstwerk.

VISCHBLAAS OF VISCH, traceering (zie aldaar) in den vorm van een gestyliseerde vischblaas of visch, een versieringsmotief dat het symbool is van Christus als redder der menschheid. De letters van het Grieksche woord (visch) zijn n.l. de beginletters van de woorden: *Ιησοΰς Χρίστὸς θεὄυ ὑιὸς Σωτηρ*

VOLUTEN, spiraalvormig motief aan het Ionisch of Attisch-Ionisch kapiteel, aan consoles e.d.

WANGSTUKKEN, afscheidingen tusschen twee zitplaatsen van een kerkgestoelte of zijdelingsche afsluitingen van het geheele gestoelte.

XYLOGRAPHISCHE BOEKILLUSTRATIES, houtsneegravuren.

ZITTERKEN, (zie Misericorde).

ZWALUWSTAARTEN, het verbinden (vergaren) van twee stukken hout door middel van een trapeziumvormig uitstekje (de zwaluwstaart) aan het eene stuk die in een inkeping van gelijken vorm in het andere precies past.

ZWIK, driehoekig stuk dáár, waar een inspringende rechte hoek moet aangevuld worden, b.v. terweerszijden van een boog of arcade, maar ook ter ornamenteele opvulling van de treden van trapgevels.

LIJST VAN AANGEHAALDE GESCHRIFTEN.

ALBERDINGK THIJM, J. A., De heilige linie. M. inl. d. J. F. M. Sterck, 's-Grav. 1909.

ARCHIEF voor Ned. Kunstgeschiedenis. Bijeengebr. d. F. O. Obreen, 's-Grav. 1877—'90. 7 dln.

ARCHIEF v. kerk. en wereldl. gesch., inzonderheid v. Utrecht, uitg. d. J. J. Dodt v. Flensburg. Utr. 1838—'48. 7 dln.

ARKEL, G. v., EN A. W. WEISSMAN, Noordhollandsche oudheden, 3e stuk. Amst. 1896.

BARTSCH, Le peintre graveur.

Beschrijving, Korte, der Stad Dordrecht (anonym) Dordrecht, 1817.

BERGH, L. PH. C. V. D., Nijmeegsche bijzonderheden. Nijm. 1881.

BLEYSWYCK, D. v., Beschrijving der Stadt Delft. Delft, 1667.

BLOK, P, J., Een Hollandsche stad in de Middeleeuwen. 's-Grav. 1910.

BOEK van ontvangst en uitgaaf v. d. Oude Kerk te Delft (in het bezit v. h. Bisschoppelijk Museum te Haarlem).

BOITET, R., Beschrijving der stadt Delft. Delft, 1729.

BOSSCHERE, J. DE, La sculpture anversoise au XVe et XVIe siècles. Brux. 1909.

BRINCKMANN, A., Die praktische Bedeutung d. Ornamentstiche für die Deutsche Frühренaisance. (Stud. z. deutschen Kunstgesch. 90. Heft, 1907).

BRINCKMANN, J., Das Hamburgische Museum f. Kunst u. Gewerbe. Ein Führer... zugl. ein Handbuch d. Gesch. d. Kunstgewerbes Hamb., Lpz. 1894.

BROUWER ANCHER, A. J. M., De Gilden. 's-Grav. 1895.

BULLETIN v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond. Amst., Leiden, 1899 en volg.

BIJDRAGEN tot de geschiedenis van Overijssel. Zwolle, 1874 en volg.

BIJDRAGEN tot de Oudheidk. en Gesch. van Zeeuwsch-Vlaanderen. Middelb. 1856—'63. 5 dln.

CATALOGUS v. d. meubelen in het Nederlandsch Museum voor geschiedenis en kunst. Amst. 1907.

COSTER, H. P., Het koperen hek v. h. altaar v. St. Maarten in de Dom te Utrecht. (Bull. Nederl. Oudheidk. Bond, 1909).

— Grottesco, in diversche manieren zeer chierlyck, bequaem en oirboirlyc voor Schilders, Glaesschrijvers, Beeldsnijders, enz. uitg. d. Ger. de Jode.

GALLAND, G., Geschichte d. Holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus. Frankf. 1890.

GRAAF, J. J., De St. Bavokerk te Haarlem. (Bijdr. Gesch. Bisdom Haarlem, deel IV, 1875).

HASSELT, G. v., Arnhemsche Oudheden, dl. IV. Utr. 1903.

HEZEMANS, J. C. A., De Illustre L. V. Broederschap te 's-Hertogenbosch. Utr. 1877.

HEZEMANS, L. C., De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch. 's-Hert. 1900.

HILL, A. G., Organ cases and organs of the middle ages and the renaissance. London, 1883.

HOEFER, F. A., Wandelingen door Oud-Zwolle. Zwolle, 1912.

HOLZBILDWERKE, Deutsche und Niederländische, in Berliner Privatbesitz. Hrsg. v. d. Kunstgeschichtl. Gesellsch. Berlin. (Lpz. 1904).

HOOGLAND, A. J. J., De Dominicanen te Utrecht (Archief v. d. Gesch. v. h. Aartsbisd. Utrecht, dl. VIII en IX, 1880—'81).

HUIS OUD EN NIEUW, HET. Amst. 1903 en volg.

KRISTELLER, PAUL, Fra Antonio di Monza incisore (Rassegna d'Arte, 1901, bl. 161).

KUHN, A. P., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln, 1909—'11.

KUNSTDENKMAELER, DIE, DER RHEINPROVINZ. Kreise Kleve und Moers. Düsseld. 1892.

LIGGEREN, LES, et autres archives historiques de la gilde anversoise de St. Luc. Annot. p. Ph. Rombouts et Th. v. Lerius. Anvers, 1864—'76.

LIGTENBERG, R., Die Romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden. Haag, 1918.

LIGTENBERG, R., Grafzerken der 16e eeuw in Friesland (Vrije Fries, dl. 23, 1915).

LIVE, Candeliere ornamentali di Zuan Andrea da Mantova (L'Atre, VI, 1903, Appendix bl. 13).

MULLER, A., Iets over de Leidsche St. Pieterskerk, hare geschiedenis en architectuur (Bull. Oudheidk. Bond, 1903).

MULLER FZN., S., Schetsen uit de Middeleeuwen. Amst. 1900.

MULLER FZN., S., De Dom van Utrecht. Utr. 1906.

MULLER FZN., S., Schildersvereenigingen te Utrecht. (Oud-Holland, 1904).

NANNINGA UITTERDIJK, J., Kampen, geschiedk. overzicht. Kampen, 1878.

PETERS, C. H., De Haagsche St. Jacobskerk (Jaarboekje van „Die Haghe", 1911).

PIERSON, A., Geschiedenis v. h. Roomsch-Katholicisme. Haarl. 1868—73.

PIT, A., La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam. Amst. 1903.

QUIGNON, C. H., l'Album des dessins et la langue de Vilard de Honnecourt, architecte picard du XIIIe siècle. Amiens, 1912.

REINERS, H., Die Rheinischen Chorgestühle der Frühgotik (Stud. z. deutschen Kunstgesch. 113, Heft, 1909).

REKENINGFN, DE, v. d. Broedesrchap d. ellendige zielen tot Buurkerk te Utrecht, 1486-1618 (Arch. v. d. Gesch. v. h. Aartsbis-

REKENINGEN v. d. Buurkerk te Utrecht (Arch. v. Ned. Kunstgesch., dl. II, 1879).

REKENINGEN V. D. ST. NICOLAASKERK TE KAMPEN, (Bijdr. t. d. Gesch. v. Overijsel, dl. V, 1878).

RIEMSDIJK, B. W. F. v., Hist. beschrijving v. h. Klooster v. Sinte Agatha en van het Prinsenhof te Delft. 's-Grav. 1912.

RIEMSDIJK, TH. H. F. v., Geschiedenis v. d. Kerspelkerk van St. Jacob te Utrecht. Leiden, 1882.

SCHEVICHAVEN, H. D. J. v., Oud Nijmegen's kerken, kloosters, enz. Nijm. 1909.

SCHOTEL, G. D. J., Een keizerlijk, stadhouderlijk en koninklijk bezoek in de O. L. Vr. Kerk te Dordrecht. Amst. 1859.

SCHOTEL, G. D. J., De openbare eeredienst der Ned. Hervormde Kerk. Haarl. 1870—71.

SEIDEL, J. J., Die Orgel und ihr Bau. Lpz. 1907.

SLUYTERMAN, K., Huisraad en binnenhuis in Nederland in vroegere eeuwen. 's-Grav. 1918.

SMITS, C. F. X., De Kathedraal van 's-Hertogenbosch (Rec. Trav. Louvain, 1907).

SOUTENDAM, J., Keuren en ordonnantiën van Delft. Delft, 1870.

VALLANCE, AYMER, The development of the linen panel (The Magazine of Arts., 1906).

VIOLLET LE DUC, E. E., Dictionnaire raisonné du mobilier français. Paris, 1856 etc.

VOGELSANG, W., Die Holländische Möbel im Rijksmuseum zu Amsterdam, Amst., 1909.

VOGELSANG, W., Die Höllandischen Möbel im Niederlanden. Berlin, 1911—'12.

VREDEMAN DE VRIESE, PAUL, Verscheyden Schrynwerck, als Portalen, Kleerkasten, Buffetten, Ledikanten, Tafels, Kisten, Stoelen, Bancken, Schabellen, Hantdoexrollen, Glasborden en veel andere soorten van wercken, van nieus in 't Licht gebracht door Claes Jansz. Visscher, 1630.

VREDEMAN DE VRIESE, JOHAN, Architectura be staande in vijf manieren van Edifitiën, als Thuscana, Dorica, Tonica, Corenthica en de Composita.

WEVE, J. J. De keizerkoppen aan het Stadhuis te Nijmegen (Bull. Oudh. Bond, 1919).

LIJST DER AFBEELDINGEN.

Pl.

Abcoude.
Ned. Herv. kerk.
Kansel (blz. 129) . . . . 109—111
Koorafsluiting (blz. 128—129) 106—108

Amsterdam.
Nieuwe kerk.
Deurtje (blz. 34) 5
Oude kerk.
Koorbanken misericordes (blz. 53—54) . . . . . . 52— 53
Rijksmuseum.
Aktenkast afkomstig uit het kapittel te Utrecht (blz. 81) 70
Beeldjes uit het voormalig Stadhuis te Amsterdam (blz. 86) 73
Dressoir (blz. 88) 75
Fries relief afkomstig uit Enkhuizen (blz. 133) . . . 117
Geertgen tot St. Jans, schilrij (blz. 60) 58
Gravure van den meester van Zwolle: St. Bernardus voor de H. Maagd (blz. 43) . . 11
Kansel afkomstig uit Uden (blz. 71) 63
Kast (credence) (blz. 88) . 75
Orgel afkomstig van de St. Nicolaikerk te Utrecht (blz. 114) . . . . 83 en 83a
Orgel afkomstig uit de St. Vituskerk te Naarden (blz. 75) 67
Orgel afkomstig uit Harenkarspel (blz. 77) . . . . 68 en 68a
Paneel afkomstig van de Groote kerk te Gouda (blz. 131) . . . . 112—113
Schilddrager afkomstig uit het hof van Holland (blz. 85) 74

Pl.

Stoel afkomstig uit de Herv. kerk te Naaldwijk (blz. 43) . 9
Zangkoor afkomstig uit Helvoirt (blz. 67) 62
Stadhuis.
Beeldjes (zie Rijksmuseum).

Ter Apel.
Klooster.
Koorbanken misericordes (blz. 54) . . . . 54— 55

Bolsward.
St. Martinikerk.
Koorbanken (blz. 46—48) . 14— 36
Kansel (blz. 158) . . . . 152—154
Stadhuis.
Deur (blz. 149) 145

Breda.
O. L. V. kerk.
Afsluiting van het grafmonument van Engelbert van Nassau (blz. 132) . . . 116
Koorbank (blz. 45—46) . . 12— 13

Delft.
Museum Lambert van Meerten.
Buffet (blz. 151) 147
Oude kerk.
Kansel (blz. 135) . . . . 118—119

Dordrecht.
Groote kerk.
Koorafsluiting (blz. 119—126) 98—103
Koorbanken (blz. 119—126) 94— 97
Museum.
Schouw (blz. 127) 105

Edam.
Oude kerk.
Gestoelte (blz. 42) . . . . 8— 9

Enkhuisen.
Westerkerk.
Koorafsluiting (blz. 117—119) 88— 93
Fries relief (zie Rijksmuseum Amsterdam).

Pl.

ETTEN.
Ned. Herv. kerk.
Kansel (blz. 147) 140
GOUDA.
Groote kerk.
Paneel (zie Rijksmuseum Amsterdam).
'S GRAVENHAGE.
Gravelijke zaal.
Kapgebint (blz. 85) 72
St. Jacobskerk.
Kansel (blz. 126—136) . . 120—121
Wapenbord ter eere van Philips den Goede (blz. 126) 104
Museum Meermanno Westreenianum.
David van Bourgondië in stoel (miniatuur) (blz. 43) 10
HAARLEM.
St. Bavokerk.
Aanzet van de gewelfribben (blz. 27) 2
Deurtje (blz. 34) 5
Heilige-Geest-Stoel (blz. 57) 56— 57
Houten netgewelf (blz. 27) . 2
Klankbord (blz. 70) . . . 61
Koorafsluiting (blz. 64—65) . 60— 61
Koorbanken (blz. 51—53) . 49
Koorbanken misericordes (blz. 51—53) . . . . . 50— 51
Koorhek (blz. 112) 78
Bisschoppelijk museum.
Houten sleutelstuk (blz. 30) 4
Museum van Stolk.
Twee kleederkisten (blz. 80) 69
HARENKARSPEL.
Orgel (Zie Rijksmuseum Amsterdam).
HELVOIRT.
Zangkoor (Zie Rijksmuseum Amsterdam).
'S-HERTOGENBOSCH.
St. Janskerk.
Retabel (blz. 37) 7
Kansel (blz. 137—139) . . 122—124
Koorafsluiting (blz. 140) . . 125—129
Koorbanken (blz. 49—51) . 43— 48
Koorvleugels 115
Zuidelijk tochtportaal (blz. 147) 140
JUTFAAS.
R. K. kerk.
Orgels (blz. 74) . . . . . 65— 66
KAMPEN.
St. Nicolaaskerk.
Koorafsluiting (blz. 132) . . 114—115
Oude Raadzaal.
Schepengestoelten (blz. 141) 131—135

Pl.

Tochtportaal (blz. 140) . . 130
KORTENHOEF (N.H.).
Kerk.
Stijlen van het koorhek (blz. 113) 81
LEEUWARDEN.
Friesch Museum.
Tafel (blz. 151) 147
LEIDEN.
St. Pieterskerk.
Kansel (blz. 72) 64
Koorafsluiting (blz. 113) . 82
MONNIKENDAM.
Kerk.
Koorhekken (blz. 113) . . . 79— 80
NAALDWIJK.
Oude kerk.
Gewelf constructie (blz. 29) 3
Hervormde Kerk.
Stoel (Zie Rijksmuseum Amsterdam).
NAARDEN.
St. Vituskerk.
Houten tongewelf (blz. 27) . 1
Koorhekken (blz. 109—112) . 76— 78
Orgel (Zie Rijksmuseum Amsterdam).
NIJMEGEN.
Stadhuis.
Schepengestoelte (blz. 146) . 138—139
OOSTEREND (FR.) .
Kerk.
Oksaal (blz. 145) . . . . 136—137
OOSTERHOUT.
Ned. Herv. Kerk.
Kansel (blz. 150) 146
TIEL.
Oude kerk.
Paneel (blz. 114) . . . . 84— 86
UDEN.
Kansel (zie Rijksmuseum Amsterdam).
UTRECHT.
Buurkerk.
Kansel (blz. 147) . . . . 142—143
Tochtportaal (blz. 147) . . 141
UTRECHT.
Domkerk.
Bovenpaneelen van het deurtje der Sacristie (blz. 35) . 6
St. Jacobskerk.
Figuren van de afsluiting van het middenkoor (blz. 117) 87
Koorafsluiting (blz. 61) . . 59
Kapittel.
Aktenkast (zie Rijksmuseum Amsterdam).

	Pl.
St. Nicolaikerk.	
Orgel (zie Rijksmuseum Amsterdam).	
ZALT-BOMMEL.	
St. Maartenskerk.	
Koorbanken (blz. 48) . . .	37— 42
ZIERIKZEE.	
Stadhuis.	
Kap (blz. 88)	71
ZWOLLE.	
St. Michaelskerk.	
Kansel (blz. 157)	149—151
Klankbord van den Kansel (blz. 157)	148
Koorhek (blz. 147)	144
Stadhuis.	
Balkdragers (blz. 84) . . .	70

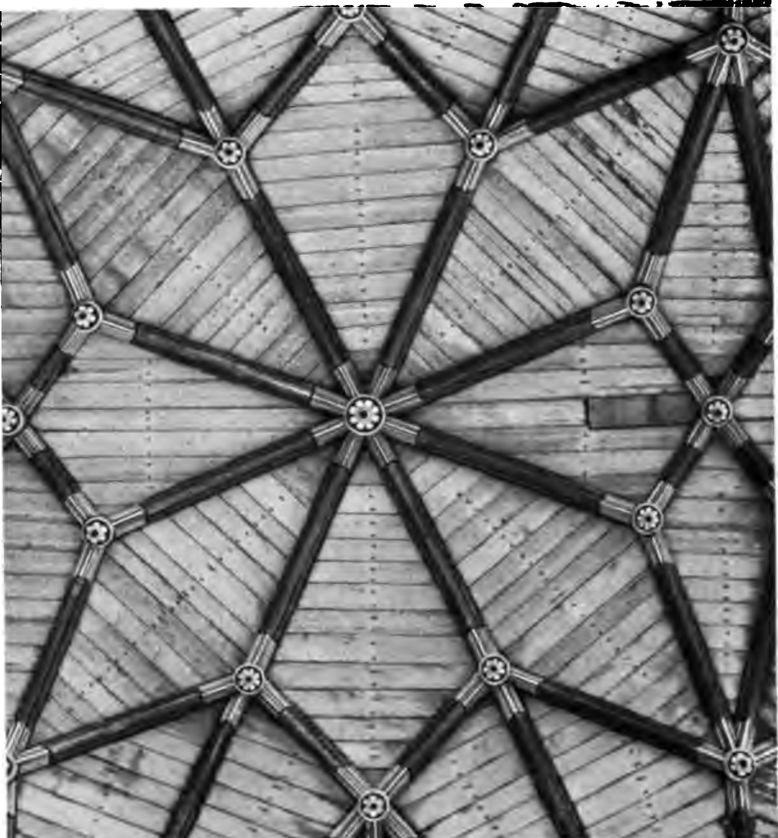
NAARDEN. — St. Vituskerk (blz. 27)

Houten tongewelf

HAARLEM — St. Bavokerk (blz. 27)



Aanzet van de gewelfribben



Houten netgewelf



NAALDWIJK — Oude kerk (blz. 29)





Gewelfconstructie



HAARLEM — Bisschoppelijk museum (blz. 30)



Houten sleutelstuk (detail)



Houten sleutelstuk

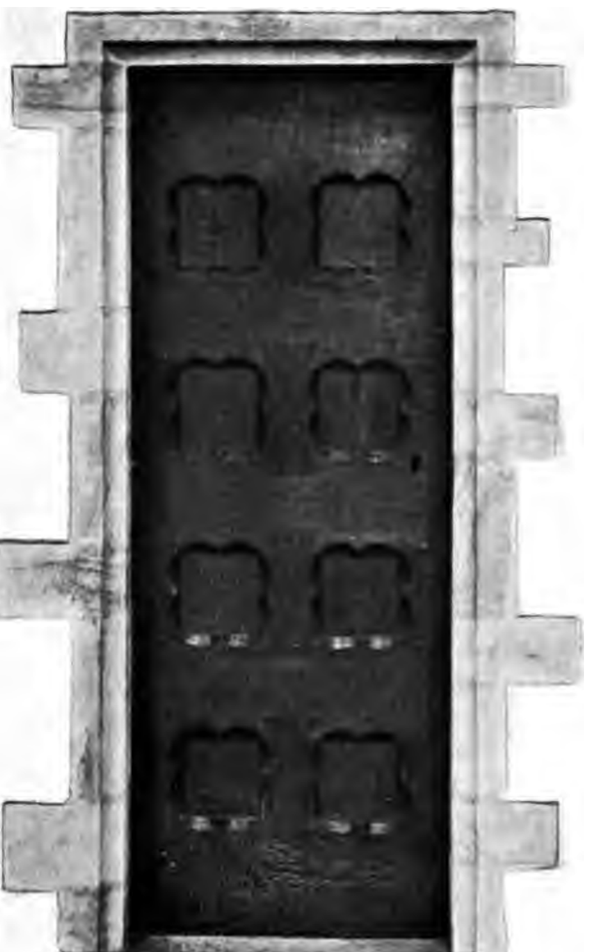


Amsterdam — Nieuwe kerk (blz. 34)



Deurtje

Haarlem St. Bavokerk (blz. 34)



Deurtje



UTRECHT — Domkerk (blz. 35)

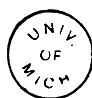
Bovenpaneelen van het deurtje der Sacristie



'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 37)



Retabel (detail)



Edam. — Oude kerk (blz. 42)

Gestoelte (voorkant)



Edam — Oude kerk (blz. 42)



Gestoelte (zijkant)

Amsterdam — Rijksmuseum (blz. 43)



Stoel afkomstig uit de Herv. kerk te Naaldwijk



'S-GRAVENHAGE — Museum Meermanno—Westreenianum (blz. 43)

David van Bourgondië in stoel (miniatuur)



AMSTERDAM — Rijksmuseum (blz. 43)

Gravure van den meester van Zwolle: St. Bernardus voor de H. Maagd



BREDA — O.-L.-V.-kerk (blz. 45)

Koorbank

Breda — O.-L.-V.-kerk (blz. 46)

Koorbank

BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)

Koorbank (A) Achterschot

Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)



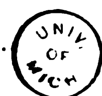
Koorbank (A) — zijwang binnenzijde (boven)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (A) — zijwang binnenzijde (onder)



Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (A) — zijwang buitenzijde (boven)



Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (A) — zijwang buitenzijde (onder)



Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)

Koorbank (B)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)

Koorbank (B) — achterschot



Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (B) — zijwang rechts buitenzijde (onder)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)

Koorbank (B) — zijwang rechts buitenzijde (midden)

BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46 - 48)

Koorbank (B) — zijwang rechts buitenzijde (boven)



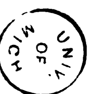
BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (B) links onderaan

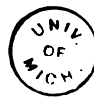


Koorbank (B) links onderaan



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)

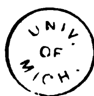
Koorbank (C)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



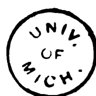
Koorbank (C) — linker zijwang buiten (boven)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (C) — linker zijwang buiten (midden)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46–48)



Koorbank (C) — linker zijwang buiten (onder)

Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (C) — linker zijwang binnen (boven)



BOLSWARD -- St. Martinikerk (blz. 46—48)



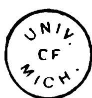
Koorbank (C) — tweede zijwang (binnen)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (C) — tweede zijwang (buiten)



BOLSWARD — St. Martinikerk (blz. 46—48)



Koorbank (C) — derde zijwang binnen (boven)

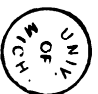


Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46—48)





Koorbank (C) — lessenaar links en rechts



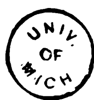
Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46–48)

Koorbank (C) — achterschot

Bolsward — St. Martinikerk (blz. 46–48)



Koorbank (C) — vierde zijwang buiten (onder)



ZALTBOMMEL — St. Maartenskerk (blz. 48)



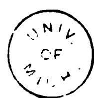
Koorbank — zijwang buiten (boven)



ZALTBOMMEL — St. Maartenskerk (blz. 48)



Koorbank — zijwang buiten (onder)

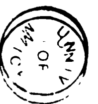


'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49—51)





Koorbanken (details)



'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49—51)





Koorbanken (details)



'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49 - 51)





Koorbanken (details)



's-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49—51)





Koorbanken (details)



'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49—51)





Koorbanken (details)



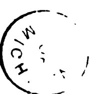
'S-HERTOGENBOSCH — St. Janskerk (blz. 49—51)







Koorbanken (details)



Haarlem — St. Bavokerk (blz. 51—53)

Koorbank (detail)



Haarlem — St. Bavokerk (blz. 51—53)





Koorbanken — misericordes



AMSTERDAM — Oude kerk (blz. 53--54)





Koorbanken — misericordes

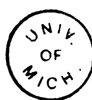


AMSTERDAM — Oude kerk (blz. 53—54)



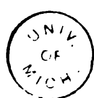


Koorbanken — misericordes



Ter Apel — Klooster (blz. 54)

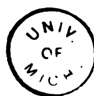
Koorbanken







Koorbanken — misericordes



Heilige-Geest-stoel (detail)





Heilige-Geest-stoel (detail)





Geertgen tot St. Jans, schilderij (Cat. n°. 950)



Koorafsluiting



HAARLEM — St. Bavokerk (blz. 64–65)





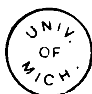
Koorafsluiting (details)



Koorafsluiting (detail)

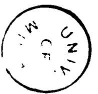


Klankbord



Amsterdam — Rijksmuseum (blz. 67)

Zangkoor afkomstig uit Helvoirt





Kansel afkomstig uit Uden



LEIDEN — St. Pieterskerk (blz. 72)

Kansel





Orgel

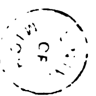
Orgel (detail)





Orgel afkomstig uit de St. Vituskerk te Naarden (detail)

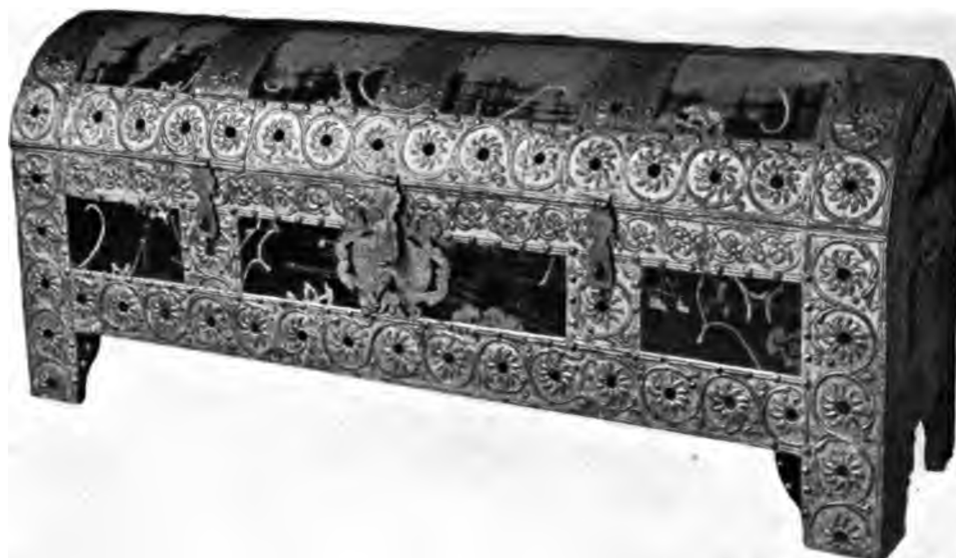


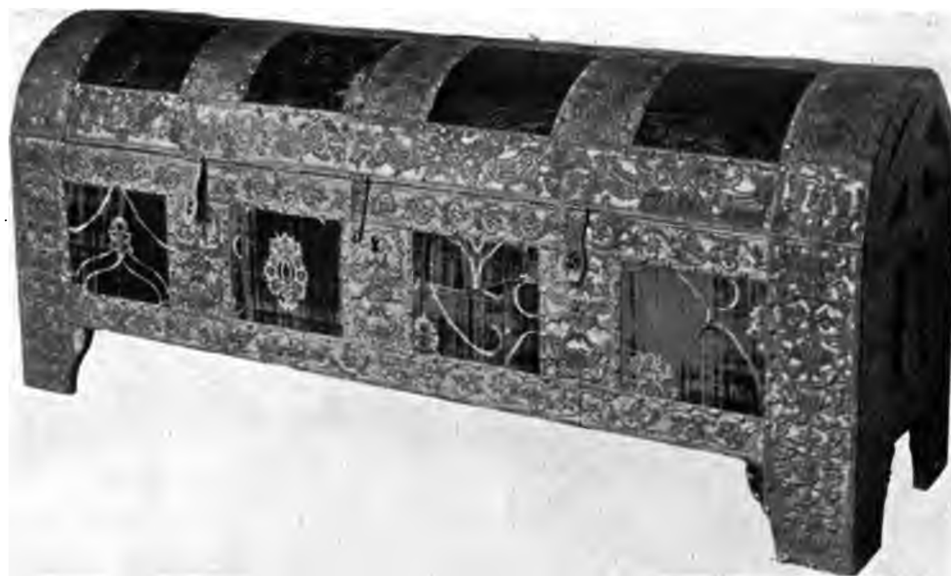


Orgel afkomstig uit Harenkarspel (detail)



Orgel afkomstig uit Harenkarspel

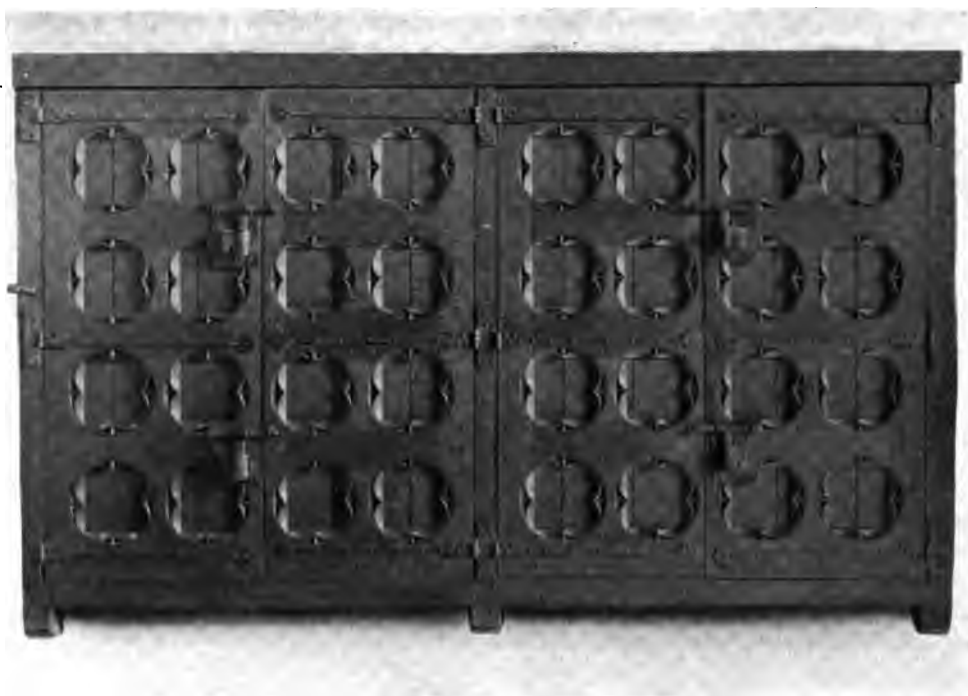




Twee kleederkisten



AMSTERDAM — Rijksmuseum (blz. 81)



Aktenkast afkomstig uit het kapittel te Utrecht

ZWOLLE — Stadhuis (blz. 84)





Balkdragers.



Kap



Kapgebint







Beeldjes uit het voormaligstadhuis te Amsterdam





Schilddrager afkomstig uit
het Hof van Holland



AMSTERDAM — Rijksmuseum (blz. 88)



Dressoir



Kast (crédence)



Koorhek



NAARDEN — St. Vituskerk (blz. 109—112)



Koorhek (detail)

HAARLEM — St. Bavokerk (blz. 112)



Koorhek (detail)



Monnikendam — Kerk (blz. 113)

Koorhek

MONNIKENDAM — Kerk (blz. 113)

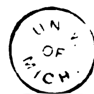
Koorhek (detail)







Stijlen van het koorhek



Koorafsluiting (details)

Orgel afkomstig van de St. Nicolaïkerk te Utrecht (detail)

AMSTERDAM — Rijksmuseum (blz. 114)



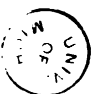
Orgel afkomstig van de St. Nicolaï-kerk te Utrecht



Tiel — Oude kerk (blz. 114)



Paneel (detail)



Paneel (detail)

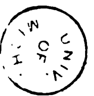
Utrecht — St. Jacobskerk (blz. 117)



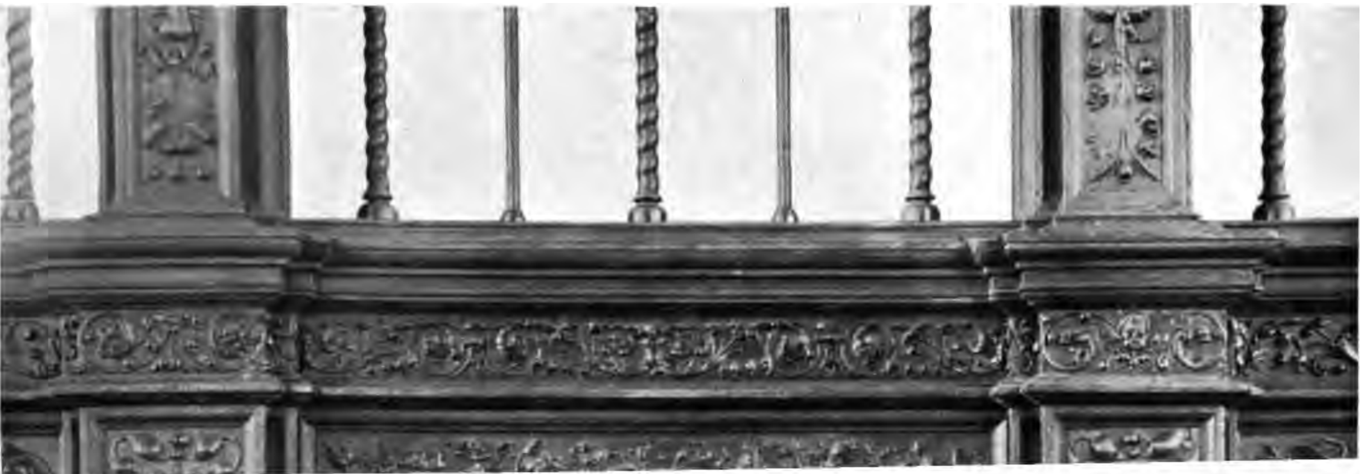


ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)

Koorafsluiting (detail)



ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)



ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)

Koorafsluiting (detail)

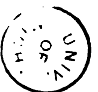
ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)

Koorafsluiting (detail)

ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)

Koorafsluiting (detail)

ENKHUIZEN — Westerkerk (blz. 117—119)

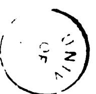


Koorafsluiting (detail)





Koorbanken



Koorbank (detail)

DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119—126)



Dordrecht — Groote kerk (blz. 119—126)



DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119—126)



DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119–126)

Koorafsluiting (detail)



DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119—126)



Koorafsluiting (detail)

DORDRECHT -- Groote kerk (blz. 119—126)

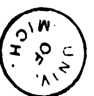


DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119—126)

Koorafsluiting (detail)

DORDRECHT — Groote kerk (blz. 119—126)

Koorafsluiting (detail)

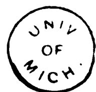


Wapenbord ter eere van Philips den Goede



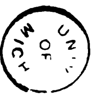
Schouw

Koorafsluiting (fragment)



Abcoude — Ned. Herv. kerk (blz. 128—129)







Koorafsluiting (details

ABCOUDE — Ned. Herv. kerk (blz. 128—129)







Koorafsluiting (detail

Kansel (detail)

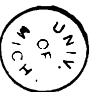


ABCOUDE — Ned. Herv. kerk (blz. 129)





Kansel (details)



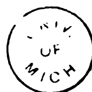


Paneel afkomstig van de Groote kerk te Gouda





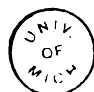
Paneel afkomstig van de Groote kerk te Gouda







Koorafsluiting (details)



Kampen — St. Nicolaaskerk (blz. 132)



Koorafsluiting (detail)



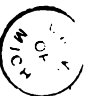


Afsluiting van het grafmonument van Engelbert van Nassau (detail)

Amsterdam — Rijksmuseum (blz. 132 en 133)



Basrelief afkomstig van een kerk te 's-Hertogenbosch





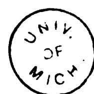
Friesrelief afkomstig uit Enkhuizen

Kansel



Kansel (detail)

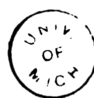
Kansel



Kansel (detail)

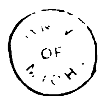
Kansel (detail)

Kansel (detail)





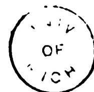
Kansel (detail)







Koorafsluiting (details)







Koorafsluiting (details)







Koorafsluiting (details)







Koorafsluiting details)







Koorafsluiting (details)





Tochtportaal

Oude Raadzaal (blz. 141)

Schepengestoelte





Schepengestoelte (detail)

KAMPEN — Oude Raadzaal (blz. 141)





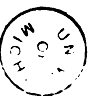
Schepengestoelte (details)

OOSTEREND (Fr.) Kerk (blz. 145)

Oksaal (fragment)

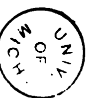
OOSTEREND (Fr. — Kerk (blz. 145)

Oksaal (detail)



NIJMEGEN — Stadhuis (blz. 146)

Schepengestoelte (detail)



Schepengestoelte



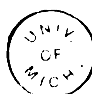


Zuidelijk tochtportaal

ETTEN — Ned. Herv. kerk (blz. 147)



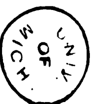
Kansel (detail)







Tochtportaal



UTRECHT — Buurkerk (blz. 147)

Kansel (detail)

Kansel (detail)



Koorhek (fragment)



Deur

Kansel







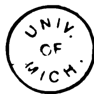
Tafel en Buffet



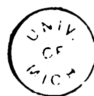
Klankbord van den kansel



Kansel (detail)



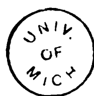
Kansel (detail)





Kansel

Kansel (detail)



Bolsward — St. Martinikerk (blz. 158)





Kansel (details)

